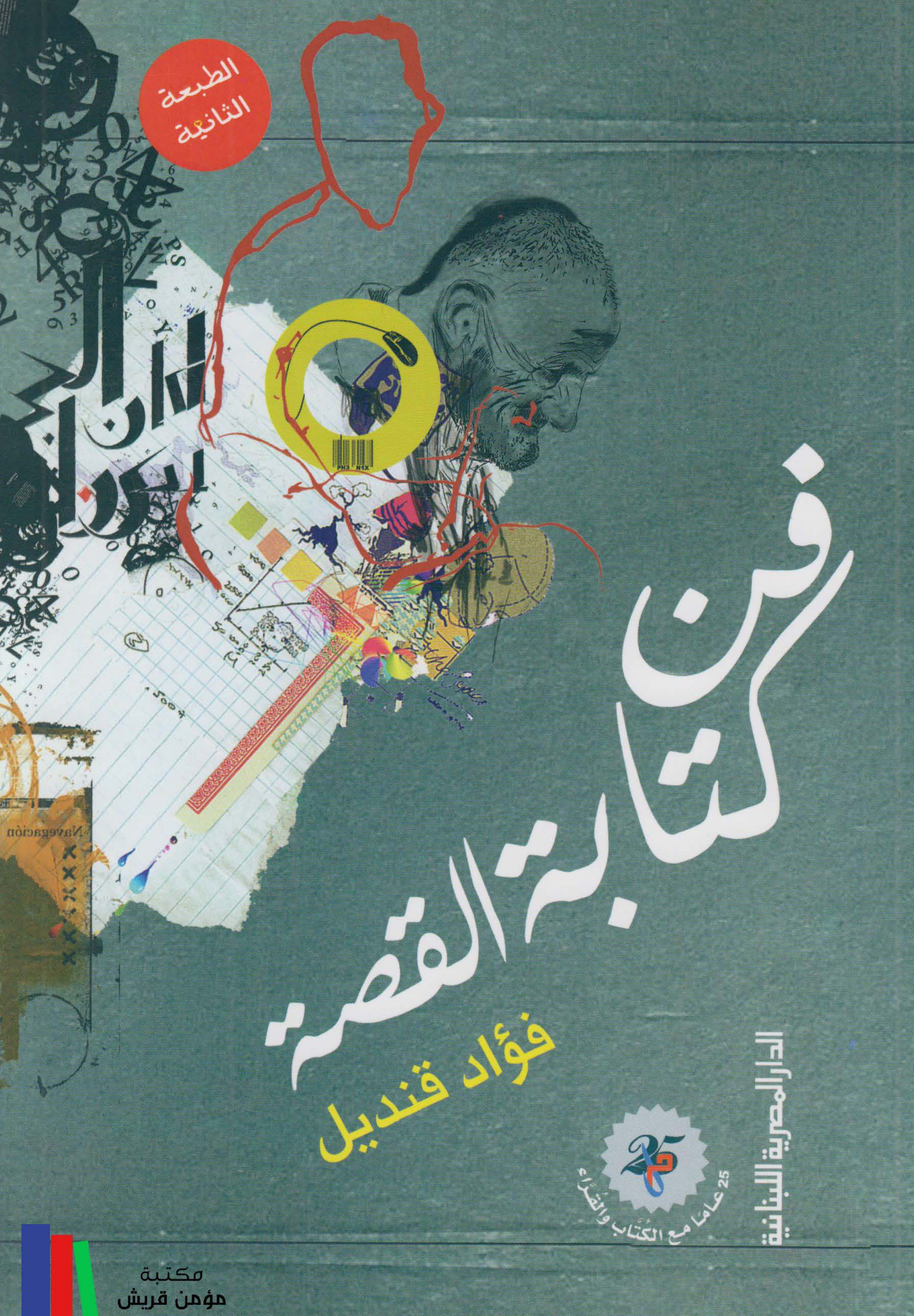
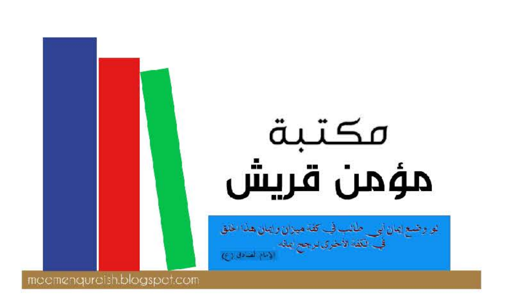

الطبعة الثانية
فن كتابة القصة
فؤاد قنديل
الدار المصرية اللبنانية
25 عاما مع الكتّاب والقرّاء

فن كتابة القصة

فؤاد قنديل



الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت القاهرة .
تليفون: 23910250 202 +
فاكس: 23909618 202 + – ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

رقم الإيداع : 26003 / 2007
الترقيم الدولي : 1 - 328 - 427 - 977

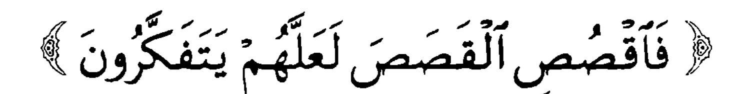
الطبعة الأولى : ذو الحجة 1428 هـ - يناير 2008 م
الطبعة الثانية : جماد ثاني 1431 هـ - أبريل 2010 م

فن كتابة القصة

فؤاد قنديل

الدار المصرية اللبنانية

بسم الله الرحمن الرحيم



صدق الله العظيم

الأعراف 176

مقدمة الطبعة الثانية

إذا كان بعض الفلاسفة والمفكرين، يرى أن فى أعماق كل إنسان ذرَّة من الشعر، فإن التكوين النفسي للإنسان جبل فى الأغلب على حب الاستطلاع، بدرجة تجعله تواقًا لأن يقص وأن يستمع للقص، بل إنه ليشعر بحاجة غريزية لهذا القص تفوق أحيانًا حاجته إلى تلبية بعض غرائزه الطبيعية، كالطعام والشراب والأمومة.

ويكفى تدليلاً على ذلك، أن الرسالات السماوية، جميعها قد اتخذت من القصة سبيلاً وحيدًا للوصول إلى عقول وقلوب البشر، وكان ذلك النهج يسيرًا على الأنبياء والرسل فى التبليغ عن الله أملاً فى هداية البشر، وعملاً على دفعهم لالتقاط الدروس والعبر، من خلال سرد المواقف والسير عبر نخبة من القصص. لقد قضت الإرادة الإلهية وهى إرادة العليم الخبير، أن تكون القصة – وليس الشعر أو المسرحية أو أية وسيلة أدبية – هى لغة الخطاب المثلي، التى تتسق وروح الإنسان، لأنها فوق جاذبيتها تعلِّم، وإلي جانب حيويتها ونبض شخصياتها تعظ وتنصح.

وهكذا مضي فن القص يتغلغل ويتعاظم، وتتعدد أشكاله فى صورة روايات وسير شعبية، وأخبار وأدب رحلات، ومع التكنولوجيا الحديثة ظهر فى أفلام ومسلسلات، وهو فى المسرح أصيل ولم ينج الشعر من القص، بل لقد أصبح سمة أساسية من سماته، بعد أن تلاشت أو كادت الأغراض القديمة التى ابتلعت الشعر العربي ردحًا من الزمان، مثل المدح والهجاء والرثاء والفخر. ولا نجد

غضاضة إذا قلنا: إن لكل شيء في الحياة قصة.

للإنسان كما للحيوان وللنبات، وللموت والحياة والبناء والهدم، والحب والكراهية وللسحاب والمطر، والمرض والسفر، بل وللعلم والاختراع، وحركة الغبار والرياح والجبال والأنهار والأضواء والظلمة، وللقبح قصة وللجمال والسحر والحرب، والقصص ظاهرة وباطنة، معلنة ومخبوءة، وقد جبل البشر على طلبها أنَّي كانت، وعلى أي نحو وفى كل الأحوال، حتي لو كان الإنسان طريحًا على فراش الموت.

ولذلك رأينا أن نتأمل قليلاً هذا الفن، باستجلاء معالم وحدة من وحداته، ذلك الكيان الصغير الجميل، المتفرد المالك لمفردات الإبداع والسحر، والذي تهدده الكثير من الوسائل الحديثة، خصوصًا ما يعتمد منها على الصورة، فضلاً عن الصحافة التى غدت تتجاهله، وهو الكائن الخجول الذي يمتلك كل أدوات التغيير والتأثير والإمتاع.

لقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قبل بضع سنوات، ونفدت خلال أيام قليلة، بما يشى بحاجة الشباب من هواة القصة، وشُدَاتها، إلى الغوص فى بحار هذا الفن، والتنقيب عن لآلئه وأسراره، ويتطلع آلاف الموهوبين فى العالم العربي لكتابة قصة جديدة، تتجاوز كثيرًا ما تم إبداعه على يد أجيال عديدة، أسهمت فى تطوير هذا الفن طوال القرن العشرين، لا يتعين أن نتجاهل فضلها، لكن الاعتراف بالفضل لا يحول دون التذكير بأن بعض القصص التى تنشرها الصحف والمجلات، وجانب من المجموعات الصادرة تحوى أعمالاً متوسطة القيمة وأحيانًا رديئة، تفتقر إلى أبسط القواعد، وكم تجنى فرص النشر السهلة على هذا الفن وأصحابه.

ولأن الإبداع الأدبى لا تعلِّمه المدارس، ولا ترعاه الجامعات، فقد أضحي من الطبيعي أن تضيء بعض جوانبه كتب تصدر بين الحين والحين، وقد صدرت عدة كتب بالعربية عن فن كتابة القصة، كان آخرها كتاب الدكتور رشاد رشدي الصادر عام 1959، وكتاب حسين القباني عام 1962، وكلاهما لم

يمنح فن القصة ما يستحق، واعتمدا على تحليل بعض القصص الغربي، الأمر الذي يستوجب إضافة وإضاءة وطرحًا لرؤيتنا، حول منجزات القصة العربية، كما يقتضي الاعتراف بأن الفن بلا قواعد جامدة ولا خطوط أو دوائر، ولكنه فى الوقت ذاته ليس انطلاقة بلا معنى ولا شكل، وليس انفجارًا مجنونًا فى كل الاتجاهات، لأنه - أردنا أم لم نرد - يتجه إلى قارئ يتمتع بذائقة معينة، ويستقبله بذاكرة تعي آفاق هذا الفن، وتثق فى أهمية التجديد الذي يمضي إلى حد كبير داخل أطر أساسية، مثل الهارموني والوحدة والتجانس والتشكيل الجمالي الملهم، لملكات المتلقين وتطوير الذائقة التى قد يصيبها الخمول أو الذبول. وهذا الكتاب ليس بالكامل من وضع صاحبه، بقدر ما هو محاولة جادة لإعادة قراءة نصوص بلغت درجة عالية من الجودة، وامتلكت باقتدار كل أدوات التأثير والإمتاع، ومن ثم استطاعت أن تطور الفن وتجدده، وأن تفتح آفاق التذوق لدي القراء. يعد هذا الكتاب رحلة مع مفردات القصة القصيرة وتجلياتها، فى العديد من النماذج، وارتقاء لدرجات الإجادة عبر الاكتشاف المتواصل لأسرار الفن ودروبه، وطبقات الإبداع فيه، كلها من صنع المبدعين. ولا يزال الأمل يخامرنا، أن تلقي الفنون المختلفة، بما فيها فن القصة، العناية اللائقة لدي المؤسسات التعليمية التى أشك فى أن القائمين عليها يدركون جيِّدا آثار الفنون على الإنسان، فهى ليست فقط صانعة الوجدان، بل صانعة العقول والقلوب، وإحدي الركائز المهمة لصياغة فكر مجتمع، يطمح إلى مستوي أفضل من الحياة، ولن تعوض كل ما تنتجه التكنولوجيا مهما أوتيت من عبقرية، تراجع الفنون الرفيعة أو حرمان الإنسان منها.

مقدمة الطبعة الأولى

فى البداية ، لابد أن نشير إلى أنه أصبح معروفًا ومستقرًا ، أن المقصود بالقصة هى القصة القصيرة، وكانت من قبل تعني كل الفنون القصصية ومنها الرواية ، ولعله مما لا يغيب عن وعي القاريء الحصيف، أن القصة القصيرة تنفرد بسمات تتمكن بها من تجاوز سائر الأجناس الأدبية الأخري، فى امتلاك لغة الخطاب المنسجم مع العصر وأهله، فهى أولاً قصيرة يمكن أن تستوعبها الصحيفة اليومية والأسبوعية، وتحتضنها المجلة، كما يمكن أن تضمها دفتا كتاب. وهى ثانيًا قابلة لأن تكون فى مجلة سياسية أو ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو نسائية أو سياحية أو مهنية، وغير مستبعد أن تكون فى مجلة علمية.

فأغلب هذه الألوان من المطبوعات يرحب بالقصة، بوصفها نصّا أدبيّـًا يتعامل مع الوجدان، وتتم صياغته بحيث يصبح مؤهَّلاً لإنتاج المتعة والمعرفة الإنسانية. وثالثًا - وفى هذا الإطار - تبدو أقرب إلى يد المتلقي، فأيّـًا كانت الدورية التى يميل القارئ إليها، فسوف تتضمن فى أحد أعدادها قصة قصيرة. ورابعًا أنه لن يتجشم فى ذلك عبئًا ماليًا خاصًا. والمجموعة القصصية كالرواية وديوان الشعر، قابلة للمطالعة فى أي مكان وفى أي موضع، وليست فى حاجة إلى جهاز خاص كشريط الڤيديو، ولا تستوجب مغادرة المنزل، وقد تقرأها على النت. والقصة خامسًا مادة إنسانية جذّابة، تتواءم مع طبيعة التكوين الفطرى للإنسان، الذي عشق القص

منذ عرف الحياة ووعي ما حوله. والقصة سادسًا يمكن أن يقبل عليها أي قارئ، أيًا كان مستواه الثقافى، لأن لغتها بسيطة فى الغالب متدفقة ومنسابة فى نسق مقبول إلى حد كبير، وليست حالها هى حال القصيدة الحديثة، برغم ما أصاب القصة من تغيير وما لحقها من تطور، مع التوسع فى استخدام التقنيات المعقَّدة أحيانًا، والغامضة أحيانًا أخري. والقصة سابعًا، تتميز بالمعقولية النسبية، أى تحقُّق موضوعها فى الواقع أو إمكان تحققه، أو يكفى تصور تحققه، وهى مقبولة أيضًا لو اتسقت أجزاؤها مع بعضها البعض، حتى لو تعذَّر تمامًا تصورُ حدوثها فى الواقع، أينما كان هذا الواقع، ومن ثم فهى فى كل هذه الحالات، لا تتأبي على الفهم ولا تستعصي على التصوير، وليس من سماتها - حتي الآن على الأقل - ما يعوق التعاطف معها والانسجام مع عالمها، مادام الكاتب قد امتلك أدوات فنية مقتدرة، فهى إذن تدور فى حدود ما يقبله العقل الإنسانى، وما يتبعه من وسائل حسيَّة وإدراكية، حتي لو تجاوزته وشقَّت الحجب التى تحده كالرمز واللا معقول والعبث، وغيرها من أشكال التعبير الحداثية، وهى مهما بلغت الذروة فى غموضها الفني، فسوف تظل فى المدي الذي يجعلها مفضَّلة على بعض القصائد الجديدة، التى حطمت الكثير من أصول الفن. واتساقًا مع هذه المميزات التى يتمتع بها فن القص، ومن خلال رصدنا لمستجدات الإبداع الفنى فى شتى الأجناس فقد لاحظنا:

1 - إقبال عدد كبير من شداة الأدب وهواته، على كتابة القصة القصيرة فى أغلب أقطار الأمة العربية، ولم يكن من اليسير على كل هؤلاء الناشئة أن يجدوا بالقرب منهم من يطالع أعمالهم، ويسدي إليهم النصح لتصحيح مساراتهم، وترشيد تجاربهم القصصية، ووضعها على الطريق المفضي إلى قصة فنية جديرة بالقراءة والنشر، وجديرة بأن تحتسب نصًا أدبيًــــا ممتعًا تتناقلها الأجيال وتستعيدها بين الحين والحين.

2 - ندرة ما تحتويه المكتبة العربية من الكتب التى تعالج الفنون عامة، والقصة والرواية بشكل خاص، ويعتمد معظم المهتمين بكتابة القصة فى

بداية الطريق، على قراءة أعمال السابقين، وهى بغير شك مصدر معرفى مهم، ومَعْلَمٌ فني كبير، لكن الأمر يظل فى حاجة ماسة إلى توجيه محدد، كذلك الذي يتم فى الورش الأدبية، ويمكن تصوره بمثابة الأضواء التى تدل قائد الطائرة إلى المهبط المناسب، الذي يتعين أن ينزل عليه.

3 - إن مما يؤسف له غياب هذا الفن الإنساني الرائع، من كتب ومناهج المدارس فى شتي المراحل إلاَّ أقل القليل، وكان يجب أن يكون هو الأسلوب السائد حتي فى عرض المواد العلمية، وكان يتعين الوقوف بعمق ورهافة عند أهمية هذا الفن، وتوضيح دوره وعرض نماذج كثيرة تكشف جمالياته، وتأثيره على ذائقة الطلاب والناشئة.

4 - إن الكثيرين ممن يكتبونها بالفعل، وتنشر الصحف والدوريات المختلفة إنتاجهم، فى حاجة لأن يطالعوا من جديد أصول هذا الفن وقواعده الأساسية، ويحرصوا على التعرف على ما لحقه من تجديد وتطوير، وعليهم أن يدرسوا دراسة جادة وموضوعية عناصر القص كافة، فليست القصة القصيرة كما يتصور البعض، موضوعًا إنشائيًا يجيد فيه الكاتب سرد أفكاره وخبراته.

5 - وبالإضافة إلى ما سبق ذكره، يهمُّنا أن نشجع على كتابتها بوصفها نصًا أدبيًا بديعًا، يتسم بطبيعة خاصة تتناسب وظروف العصر، وهى قادرة على أن تستوعب الكثير من الأحداث والشرائح والمواقف العارضة فى الحياة العربية المعاصرة، وما يتفجر فيها من الرؤي ومايعتمل فى صدور أبنائها من مشاعر وتطلعات، لا تتاح الفرصة للرواية كي تعرضها إلاَّ من خلال رؤية شاملة وبناء قصصي فسيح.

6 - مع انتشاره محطات البث المرئي والمسموع، التى تعرض مختلف أشكال الدراما، بالإضافة إلى السينما، يتعين أن يكون هناك عدد ضخم من كتاب القصة القصيرة المجيدين، إذ لا تستطيع الرواية مهما تعدَّد كتَّابُها، أن تزوِّد تلك المنابر النهمة بالنصوص الأدبية. ونحرص من جانبنا أن يكون الأدب الرفيع هو المنبع الذي تستقي منه قنوات التليفزيون مادتها الفنية، بدلاً من الغثاء

الذى يدبجه بعض محترفى المسلسلات. ونحسب أن هذا الكتاب يطمح إلى أن يلقى بعض الضوء، على أصول وقواعد هذا الفن الجميل، إيمانًا منَّا بأن لكل علم أو فن، مهما كان ذاتيًا، مجموعة من الملامح الرئيسية والخاصة؛ التى تجعل منه كيانًا متميزًا ومستقلاً، برغم ما قد يفيده من إنجازات غيره وتقنياته. لا تزال ثمة مشكلات تتلبس هذا الفن، وتشهد الساحة الثقافية العربية، نشوب الجدل واحتدام النقاش بين حين وآخر، حول قضايا الشكل والمضمون، والبناء القصصي والصدق الواقعى، والصدق الفني، والسرد والحوار بين اللغة الفصحى واللهجة المحلية، وكان لابد أن تجد هذه المشكلات من يتصدي لها من المهتمين بها، المشاركين فى الحياة الثقافية، ويلمسون أوجاعها، كما يدركون حجم تأثيرها فى الحياة العامة. لقد اقتضي الوقوف على هذه المشكلات، توجيه النظرة العلمية الشاملة لفن القصة القصيرة بجميع عناصره، حتي تتاح الفرصة لفض الاشتباك بين عدد من المصطلحات، وإزالة ما يكتنفها من الغموض أو الخلط.

لقدكان فى خاطرى منذ سنوات، أن يتخذ هذا الكتاب صورة البحث الأكاديمى، الذى يعتمد فى أكثر جوانبه على مادة غير موثوق بها، فيعكف على جمعها من المؤلفات العالمية والعربية، وأغلب الظن أن الاعتماد على الكتب الأجنبية، سيكون أكثر من الاعتماد على العربية، لقلة الأخيرة، لكنني لم أستسغ هذا النهج لعدة أسباب، منها:

1 - إننا لا يتعين أن نكون فى كل الأمور عالة على الغرب، نأخذ منهم وننقل عنهم، ونقلِّدهم ونقتدى بهم بداية من النظريات العلمية والتكنولوجيا، وأنظمة ومعدات التسليح، وحتى أسماء الأشخاص والمتاجر والمؤسسات والأطعمة والسلوكيات الاجتماعية الممجوجة، حتي أصبحت صورة العرب العامة بالغة السوء، بل معيبة ومشينة، أفضت فى أولي نتائجها إلى محو الكثير من ملامح الشخصية العربية والإسلامية، واجتثاث التراث والخصوصية العربية من قلوب وعقول أبنائها، فضلاً عن أثر ذلك على تشكيل المنظور الأجنبى تجاه

العرب، وترسيخ الإحساس لدي الأجيال الجديدة بالتبعية بوصفها القاعدة وغيرها الاستثناء.

2 - إذا جاز أن نأخذ عنهم الإنجازات العلمية نظريًا وتطبيقيًا، فلا مبرر على الإطلاق كى ننقل عنهم آراءهم فى الأدب، بعد أن خطا الأدب العربى خطوات فسيحة، وقطع شوطًا متقدِّمًا على الساحة العالمية، حتي لأزعم أن بعض القصص العربية الحديثة تفوق ما أبدعه كبار أدباء العالم شرقًا كان أو غربًا، فلماذا إذن نتطلع إليهم، بوصفهم الأساتذة ونحن الطلاب؟ ولماذا نردد دائماً ألفاظهم وأسماءهم، فى المحافل وعلى صفحات الكتب؟ مع أن الأحري بنا أن نتأمل تجارب أعلامنا ومنجزاتهم، ونستقطر سلافة الإبداعات التى أنتجتها قرائح أدبائنا، ولا يعنى هذا أن ندخل شرنقة العزلة أو نغالي فى تصور ما أبدعه كتابنا، وننتقل من الإحساس بالدونية إلى الإحساس بالشوفينية أو الاستغناء الكامل، فلا هذا ولا ذاك، إنما الأرجح هو إعطاء كل ذى حق حقه، بالقدر المناسب، وتحقيق التوازن بين مختلف منابع الفكر والإبداع.

3 - إن الاعتماد فى تشكيل مادة هذا الكتاب وما يماثله، يجب أن ينطلق فى الأساس من ذات مبدعة مارست الأدب وعركت موضوعاته وتقنياته، بحيث تكون مادته العلمية - إذا جاز أن توصف بذلك - هى ثمرة من ثمار الممارسة الفعلية والتجربة الحية، لا مجرد نقل عن الكتب عربية كانت أو أجنبية، إذ إننا نميل إلى الاعتقاد بأن المادة المصنعة داخل المطبخ الأدبى، تختلف عن المادة التى يلقيها الأستاذ على طلبته فى الجامعة أو ينشرها بحوثًا مكتوبة.

4 - إننا نؤمن بأن الأفكار الأجنبية المجلوبة مهما بلغت فى مجملها من الوجاهة والنباهة والدقة، فإن من بينها ما لا يتواءم مع الروح العربية، ولا ينسجم مع الخصوصية التى تتميز بها مجتمعاتنا، والنصوص الأدبية والفنية هى تعبير عن روح الشعب وذات المبدع، وليست كالعلم يمكن تطبيقه بكل دقائقه

فى أي موقع من العالم، ولذلك قيل إن العلم بلا وطن، وعلى العكس منه الأدب والفن.

ولا أحسب أحدًا قد نسي أن بعض هذه الدول التى قفزت إلى الوجود والتأثير، بعد الثورة الصناعية، هى دول بلا تاريخ ولا حضارة، وهى مجرد كيان صناعي أنتجه التقدم المادي المعاصر، ولابد أن ثمة فروقًا يجب أن تؤخذ فى الاعتبار. وبعد: إننا لا نزعم أننا قدَّمنا رأيًا قاطعًا، لأن هذه المهمة ليست جهد فرد، ولكنها عمل الحياة الأدبية ونتاج فاعليتها الحميمة الجادة، ولا يغيب عن الأذهان أن الرأي القاطع فى الإبداع الأدبى لا وجود له، وأن ما طرحناه فى هذا الكتاب من علم وفكر وخبرة بحسبه أن يعد اجتهادًا متواضعًا ، وإذا أضيف إلى ما بذله السابقون فإنه غاية المنى والقصد.

والله نسأل أن يلهمنا التوفيق، ويسدد خطانا على طريق الحق والخير والجمال.

فؤاد قنديل

الفصل الأول

تعريف القصة القصيرة

القص فى اللغة:

يقصد بالقص فى اللغة العربية، كما ورد فى مختلف المعاجم، قص الأثر أى تتبع مساره ورصد حركة أصحابه، والتقاط بعض أخبارهم. ومن هذا المعنى قوله تعالى فى سورة الكهف (46):

﴿ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ۚ فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴾

وفى سورة القصص (11) يقول المولى تبارك وتعالى:

﴿ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِ ۖ فَبَصُرَتْ بِهِۦ عَن جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾

ويقال اقتص أثره، وتقصص أثره. والمعنى الثانى هو الإخبار والرواية، وأغلب الظن أنه وطيد الصلة بالمعنى الأول، فالقصة - على نحو ما - تتبع لآثار شخص أو أشخاص، وتلمس أخباره ورواية ذلك أو قصه، ويقال أيضًا استقص: أى طلب منه أن يقص عليه قصة. ولسنا فى حاجة إلى الإشارة، إلى أن كلمة «القصة» بالإنجليزية Story ترتبط ارتباطًا اشتقاقيًا واضحًا بكلمة «تاريخ» History فى اللغة ذاتها، ومثل ذلك فى اللغة اليونانية. وهكذا فإنها تعنى فى مجمل المقصود منها، تتبع آثار الأشخاص وسيرهم خلال فترة زمنية معينة. على أن القرآن ا لكريم أغنانا عن البحث، ودعانا للاقتداء به، بتحديد اللفظ الذى ليس ثمة غيره دلالة على الإخبار والرواية،وهو «قص» ولم يعتمد لفظة مثل «روى» أو «حكى» أو «وصف» أو «سرد». وقد ورد الفعل «قص» فى نحو عشرين موضعًا بالقرآن الكريم وكلها بمعنى أخبر، وروى فى مثل قوله سبحانه:

﴿ فَلَمَّا جَآءَهُۥ وَقَصَّ عَلَيْهِ ٱلْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ ۖ ﴾ القصص (25).

﴿ قَالَ يَٰبُنَىَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ ﴾ يوسف (5).

﴿ تِلْكَ ٱلْقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنۢبَآئِهَا ۚ ﴾ الأعراف (101).

﴿ وَكُلًّا نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِۦ فُؤَادَكَ ﴾ هود (120).

﴿ ذَٰلِكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلْقُرَىٰ نَقُصُّهُۥ عَلَيْكَ ۖ مِنْهَا قَآئِمٌ وَحَصِيدٌ ﴾ هود (100).

﴿ لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ يوسف (111).

﴿ إِنِ ٱلْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۖ يَقُصُّ ٱلْحَقَّ ۖ وَهُوَ خَيْرُ ٱلْفَٰصِلِينَ ﴾ الأنعام (57).

﴿ فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ الأعراف (671).

تعريف القصة الفنية

استطاع العلماء التوصل إلى تعريفات محدَّدة ودقيقة، جامعة ومانعة لمختلف العلوم، حتى الفلسفة وعلم النفس والاجتماع، إلاَّ أن الفنون - بما فيها الأدب - لا تزال تتأبى على التعريف الدقيق، الذى يصدق عليها تمامًا ويجمع تحت لوائها كل ما ينتمى لها، ويمنع ما يختلف عنها ويندُّ عن الانضواء تحت تعريفها. ولعل السرَّ الأول فى ذلك، هو الطبيعة الذاتية التى تتسم بها الفنون وتصدر عنها، وهى طبيعة متغيِّرة متجدِّدة، لا تركن إلى وضع ولا تستقر على حال، مهما بلغت من الجمال والتألق، وأيًا ما كان نجاح مصدرها فى إشاعة الأثر البهيج والرضا فى نفس صاحبها.

والقصة القصيرة واحدة من أحدث الفنون، لا يتجاوز عمرها فى أحسن الأحوال مائة وخمسين عامًا، ورغم ذلك فلا تزال تتقلب على نار التجديد والتجريب، ولا يزال كتابها يضربون فى بحار المغامرة، لا يرضون لها أن تستقر على شكل أو نسق، وليس ذلك بمستغرب فى مجال الفنون، مادام كبيرها (المسرح) رغم آلاف السنين التى تفصلنا عن ميلاده، لا يفتأ فنانوه يبحثون له مع كل عرض جديد، عن شكل مختلف لتجديد دمائه بتقنيات حديثة وغريبة فى أغلب الأحيان.

والقول نفسه يصدق على الشعر، والرواية والفن التشكيلى والسينما وغيرها ، رغم ادعاء فئة من المفكرين والنقاد أن بعض الفنون فى طريقها إلى العلمية، بعد أن أخذت من الموضوعية بجانب ملحوظ.

ولا نملك إلاَّ أن نقول لهم: إن النقد ذاته لا يستطيع فى أغلب تجلياته أن يكون علمًا، مهْما استخدم من المناهج وتحرى الدقة وشرَّح النص الأدبى كلمة كلمة. إن الذات الفنانة المبدعة كلما لمحت أدوات العلم تزحف إلى روح الفن، ارتاعت وسارعت إلى معينها الذى لا ينضب، تستغيث به

دون إرادة أو قصد، باحثة عن إلهام جديد يطبع الإنتاج الفنى بطابعها، ويضع عليه بصماتها الذاتية الخاصة، ونفس الفنان وكذلك المتلقى - ربما دون وعى منهما - تأبيان أن يكون الفن آلة أو أزرارًا أو جهازًا ميكانيكيًا أو كهربائيًا، أو قواعد حسابية أو علمية، إنهما يبحثان عن أعماق الإنسان ولا وعيه فيما يبدع، فها هنا فى هذه الأعماق البركانية المجنونة الشاعرة الحالمة، تكمن العبقرية الآسرة، وها هنا الجمال والفكر والإيحاء والإلهام. وقد اختلف الكتاب والنقاد فى تعريف القصة الفنية الحديثة، لكنهم قبل ذلك اتفقوا على الأسس العامة، وهى أن القصة القصيرة فن أدبى نثرى يتناول بالسرد حدثًا وقع أو يمكن أن يقع.

والقصة بهذا التعريف أبدعها آلاف الكتَّاب فى كل زمان ومكان، منذ التجارب الرائدة على أيدى المصريين القدماء، أول من كتبوا القصة قبل أربعة آلاف عام، وبرعوا فيها بدرجة كبيرة، ولم يتعرف العالم على هذه الإبداعات إلاَّ بعد كشف شامبليون لأسرار حجر رشيد؛ الذى قدَّر الله أن يكون على يديه فك ألغاز الكتابة الهيروغليفية. لقد تعددت محاولات القص على مدى السنين دون توقف، وليس من بين أغراض هذه الدراسة، محاولة استعراض هذا التاريخ تفصيليًا، وتنوعت أشكال القصة وأساليبها على ألسنة رواة الأخبار والسير، وقصص الأمثال والأساطير والخرافات، ولعل من أبرز القصص المكتوبة، القرآن الكريم، الذى لا نملك إلاَّ أن نعتبره من وجهة النظر الأدبية، مجموعة كبيرة من القصص القصيرة، تحققت لها درجة عالية من الفن، بدت تجلياته فى اللغة والأسلوب والتكثيف والتقديم والتأخير والحذف والتفصيل أحيانًا، والإجمال فى أغلب الأحيان، والاندفاع نحو الهدف ورسم الشخصيات والاقتصاد والدقة فى التصوير والتعبير. إننا لا نملك إلاَّ الإشارة إليه، لا كمنتج أدبى، لأنه ليس من إبداع البشر، ولكن بوصفه نموذجًا قائمًا وتراثًا، كان يمكن أن يحتذى، لكن قداسته حالت دون التأثر به أو الاقتراب منه، إلاَّ قراءة وتحليلاً وتأمُّلاً من منطلق دينى بحت، ولو تنبه إليه

الأدباء بمعزل عن مكانته المقدسة، لكان كفيلاً بإحداث ثورة حقيقية فى عالم القص، ولكان سببًا فى أن تكون بداية القصة الفنية الحديثة قبل عشرة قرون على الأقل.

لكنه - كما أشرنا - نص غير بشرى. وأيًا ما كان الأمر، فقد توالى ظهور القص فى صور مختلفة، إبان ازدهار الحضارة العربية والإسلامية، من خلال مقامات الهمذانى والحريرى، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى، ورسالة حى بن يقظان، لابن طفيل، ورسالة الطير للغزالى، إلى «ألف ليلة وليلة»، التى لم تكن غير مجموعة قصص قصيرة متداخلة ومتنامية، توصل واحدة منها إلى الثانية، وتفتح الثانية بابًا للثالثة فالرابعة، وهكذا.. وبإمكاننا أن نعثر على قصص عربية فى **العقد الفريد**، **والمستطرف**، **والخزانة**، **والأغانى**، **والكامل**، **والأمالى**، وغيرها. وقد اشتهرت **ألف ليلة وليلة**، التى تمثل ذروة الفن القصصى العربى فى القرن 14 الميلادى، وانتقلت إلى أوروبا، وتأثر بها عشرات الكتَّاب الذين مضوا فى تطوير هذا الفن، ومن أبرز هذه المحاولات ما قام به الإيطاليان بوتشيو وبوكاتشيو، على أن فن القصة ظل أسيرًا لمحاولات بوكاتشيو، دائرًا فى فلكها حتى ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، عندما ظهرت قصة «**المعطف**» للروسى «**جوجول**» (1809 - 1852) وغيرها من قصصه الإنسانية، وكذلك قصص مواطنه ومعاصره **الشاعر الروسى بوشكين**، الذى لا ندرى ما السر فى إغفال تاريخ الأدب القصصى لمحاولاته الجادة والمتميزة فى القصة القصيرة، ومن الغريب أن جهود «جوجول» لشق طريق جديد للقصة القصيرة، واكبتها فى الوقت نفسه، ودون اتفاق، جهود مماثلة للأمريكى «إدجار آلان بو» (1809 - 1849) لتشكيل عالم قصصى جديد، من خلال الاستفادة بالرموز والرؤى والخيالات. ومن الغريب أيضًا أن القصة القصيرة لم تشهد إنجازًا حاسمًا فى مسيرة تطورها التقنى بعد ذلك، إلاَّ على يد كاتبين متعاصرين هما الفرنسى «**جى دى موباسان**» (1850 - 1893) والروسى «**أنطون**

تشيكوف» (1860 – 1904)، وكان الأخير صاحب أثر كبير فى تطور القصة القصيرة، كما كان ذا تأثير بالغ على أغلب من جاءوا من بعده، لأنه كان يحرص على الاغتراف من الحياة بوصفها المصدر الأول فى نظره للتجربة الإنسانية الخصبة.

مع ظهور القصة الفنية الحديثة فى القرن التاسع عشر، اجتهد الأدباء فى محاولة صياغة تعريف محدد لها، بدءًا من الكاتب الأمريكى **إدجار آلان بو**، ولا نستطيع أن نزعم أن تعريفاتهم التى توصلوا إليها بفيض خبراتهم وتجاربهم ودراساتهم الجادة والمخلصة لهذا الفن الجديد، قد باءت بالفشل أو تنكبت طريق الصواب، أو لم تصب هدفها تمامًا ليحتفظ بها التاريخ الأدبى، ولتتناقلها الأجيال بوصفها تعريفًا جامعًا مانعًا لهذا الفن، لكن طبيعة القصة بين يدى المبدعين كانت دائمًا زلقة ومتلونة، وفى أغلب الأحايين مراوغة تتأبى على التحديد، وترتدى أثوابًا جديدة مع كل إبداع ملهم، فليست القصة عند «**بو**»، هى نفسها عند «**جوجول**» رغم المعاصرة، ولا هى عند موباسان كما كانت عند معاصره تشيكوف، وهى من غير شك تختلف عن القصة كما صاغها **هنرى جيمس وولف**، وقد أتى «**هيمنجواى**» لينقلها نقلة مفارقة، محققًا ثورة فى عالم القص، ولكنها تأخذ ملمحًا خاصًا عند «**آلان روب جرييه**» و«**ناتالى ساروت**»، ولا تلبث أن تطلع علينا فى سمت جديد عند كل من «**بورخيس**» و «**ماركيز**». وفى العالم العربى كان من العسير، أن يصدق ـ إلى آخر المدى ـ تعريف للقصة القصيرة، التى أبدعها أعلام المدرسة الحديثة من أمثال «**طاهر لاشين**» و«**عيسى وشحاتة عبيد**» و«**محمد تيمور**» و«**حسين فوزى**» و«**يحيى حقى**» على قصص أبدعها فى الأربعينيات «**محمود تيمور**» و«**نجيب محفوظ**» و«**محمود البدوى**»، وهو بالقطع لا يتواءم تمامًا مع قصص كتبها «**يوسف إدريس**» و«**الخميسى**» و«**الشارونى**» وغيرهم، ممن كانوا تمهيدًا لمدرسة جديدة ومتألقة اصطلح على تسميتها جيل الستينيات، التى استطاعت بكتابها الموهوبين فى معظم أنحاء الوطن العربى الكبير، أن تكتب قصصًا أكثر تميُّزًا وجدَّة، بل لقد أوشك أن يصبح متعذرًا اليوم،

محاولة إعادة العملاق إلى القمقم، بوضع تعريف محدد له، والمرء يشهد تجارب القصة القصيرة العربية المعاصرة، تواصل طريقها فى حماسة شديدة نحو الحداثة والتجديد، لاكتساب صيغة أكثر قدرة على التعبير عن روح العصر وروح وتطلعات مبدعيها، وتتواءم مع الجيشان الفنى الذى يمور داخل أعماقهم المتوثبة، لاجتياز مفازات ثقافية واجتماعية، على درجة عالية من الحساسية والصعوبة. وهكذا يعجز النقاد عن الإمساك بتلابيب الفن القصصى، شأنه فى ذلك شأن أغلب الفنون، لأنه ليس أقل من عصفور طليق وعنيد، يطير فى فضاء عريض، لا تؤثر فى قدرته على الطيران إلاَّ طاقة جناحيه ونبض قلبه.

وإذا كنا نؤكد أن القص فى جوهره وجهة نظر ذاتية، يرفض التعميم ويحلم دائمًا أن يسمو عليه، كما يستعصى على الحد والقطع، وأبلغ تعريف له لن يحقق المبتغى فيه ومنه، وسيظل هناك ثمة إحساس بأن شيئًا لا يزال غائبًا، وأن جزءًا من الحقيقة الجمالية للأثر الفنى، لا يزال خارج الأطر، كما أننا نؤمن بأن فن القصة القصيرة فن شخصى وخاص، لكنه فى الوقت ذاته تعبير عن شعور إنسانى عام، فإننا لا نجد غضاضة فى القول بأن لنا فى هذا السياق اجتهاد متواضع، أثمرته خبرة أربعين عامًا من الكتابة القصصية، تجاوز حصادها مائتى قصة قصيرة، تصاحبها قراءات وتأملات نقدية لهذا الفن.

إن التعريف شبه المحدد، الذى نتصوره لفن القصة القصيرة، والذى لا يمنع من طموحها فى المستقبل، ودائمًا نحو التجريب هو أنها:

«نص أدبى نثرى يصوِّر موقفًا أو شعورًا إنسانيًا تصويرًا مكثفًا له أثر أو مغزى».

وسوف تتولى الصفحات المقبلة، شرح وتفصيل دلالات هذا التعريف، خلال الدراسة التحليلية للعناصر والخصائص الفنية للقصة القصيرة.

القصة والرواية

يميل كثير من النقاد والباحثين - إذا اقتضى الأمر ضرورة تعريف فن القصة القصيرة - إلى نفى أوجه الشبه والتماثل التى تجمعها مع أقرب الفنون إليها، وبهذا الاستبعاد ندنو شيئًا فشيئًا من تصور الملامح الرئيسية لهذا الفن، دون أن نحدده تمامًا. فعندما يطلب منَّا أن نُعرِّف التمساح، فلا بأس أن نشير إلى السحلية أو الضب بوصفهما أقرب الحيوانات إليه، ثم ننفى أوجه الشبه بين أحدهما والتمساح، أو نضيف إليهما ما ليس فيهما. ولا بأس أن نُعرِّف الفهد لمن لا يعرفه بالقط، والحوت بالسمكة، والثعلب لمن لم يره بالكلب، وكما نقول عن خريطة إيطاليا إنها كالبوت، ثم ننفى عن أحدهما ما ليس فى الآخر، ونضيف إليه ما ليس فيه. ولعلها المصادفة، الطريفة، أن يسمى هذا الفعل نفسه (التقريب بالنفى والإضافة)، فى اللغة العربية والأعمال التجارية: مقاصة.

هذا النهج إذن هو الذى اتبعه أغلب النقاد، فى سياق تعريف القصة، مكتفين بالتفريق بينها وبين الرواية، على اعتبار أن الرواية تبدو كيانًا معروفًا بشكل أفضل، وبوصفها أقرب الأجناس الأدبية إلى القصة. قد يقول قائل:

إن القصيدة هى الأقرب إلى القصة، لاسيما بعدما اتخذت الأولى شكلها الحداثى، وتكثفت لغة القص حتى غدت أقرب إلى القصيدة، ونبادره على الفور قائلين:

إن القصيدة الجديدة المتجددة أبدًا، قفزت فى تطورها الأخير قفزة كبيرة، جعلتها تبدو غريبة على أغلب القراء، رغم شدة التقارب بينها وبين القصة، وبعدما لحق بهما معًا من تطور صارخ،ولا يستقيم تفسير الماء - بعد الجهد - بالماء، أو تقريب المجهول بإحالته إلى مجهول أو كالمجهول، لذلك حرصت هذه الدراسة على الاعتماد على شكل الرواية، وهو المتبقى فى الذاكرة

العامة بفضل أعمال «**زولا**» و «**بلزاك**» و«**ديكنز**» و «**تولستوى**»، و«**ديستوفسكى**» ثم «**هيمنجواى**» و «**فوكنر**» و«**تشاينبك**»، وفى العالم العربى حظيت الرواية بالشهرة بسبب الإقبال الشعبى الكبير على كتابات **يوسف السباعى**، و**إحسان عبد القدوس** و**عبد الحليم عبد الله** و**نجيب محفوظ**. والفروق التى يتعين التوقف عندها بوصفها العلامات الفارقة بين الجنسين هى:

1 - **الطـــول**

2 - **الرؤيـــة**

3 - **الزمـــن**

4 - **الشخصـيات**

5- **الأحداث**

6 - **البناء**

7 - **اللغة**

8 - **المكان**

9 - **الأسلوب.**

ولم نحتسب «الصراع» بين الفروق، لأنه يكاد يكن ملمحًا رئيسيًا فى الرواية ومحدودًا جدًّا أو منعدمًا فى القصة القصيرة. إن ترتيب الفروق على النحو سالف الذكر، أمر مهم له دلالاته ومبرراته، التى نأمل أن نبينها بالتفصيل خلال استعراضنا لكل ملمح من الملامح التسعة.

1 - **الطول**: يعرف القراء الذين يطالعون الروايات للمرة الأولى، أنها تتكون من شخصيات وأحداث عديدة، وتمتد عبر مساحة زمانية عريضة، ويتطلب ذلك بالطبع صفحات كثيرة تتجاوز المائة فى أغلب الأوقات، وفى المقابل يصبح من المنطقى أن تكون القصة أقصر، لأنها لا تتناول غير حدث واحد بسيط، أو تغوص بعمق فى خلجة من خلجات النفس الإنسانية تقع تحت ضغط ما.

وتجدر الإشارة إلى أن الاختلاف حول طولها، ينافس الاختلاف حول مفهومها، وليس من المناسب التوقف عند كل نقطة لاستعراض الآراء التى قيلت فى هذا الخصوص، أو التمهل أمام التطور التاريخى لهذه السمة أو تلك. على أن العرف الأدبى أوشك أن يستقر على أن الحد الأقصى للقصة القصيرة، هو ثلاثون صفحة، وهو أقصى طول محتمل ، وما تجاوز ذلك حتى مائة صفحة، يعد رواية قصيرة Novella، وما زاد على ذلك دخل فى نطاق الرواية.

أما الحد الأدنى فقد ارتضى العرف الأدبى، ألاَّ يقل عن خمس صفحات، على اعتبار أن الصفحات إذا قلت عن ذلك الحد، ربما لا يكون بإمكانها استيعاب مجمل التجربة القصصية، واصطلح الأدباء على تسمية القصة التى تقل عن خمس صفحات بالأقصوصة، وهو نوع أدبى شاع خلال ربع القرن الأخير، ليناسب المساحات التى تضاءلت فى الصحف والمجلات، والحق أن الأقصوصة هى قصة قصيرة، بلغت درجة عالية من التركيز والتكثيف، بحيث فقدت الكثير من شحمها القديم. على أن تسمية القصة القصيرة جدًّا بالأقصوصة، لا يشيع بدرجة كافية، ولا يتناسب مع تلك القصة التى ذاعت على الأقلام وفى المحافل، وتؤثر الغالبية أن تسمى النص القصصى المنشور أو المذاع قصة قصيرة أيًّا كان طوله.

ولعل ذلك نابع من توجه عام نحو رفض تعددية الأجناس، وكثرة المصطلحات، وعدم الاعتراف بالتمييز النوعى بينها، وإيثار التعامل معها جميعًا على أنها قصة قصيرة، وهو ضرب من التيسير، وأحسب أنه طبيعى ومقبول، وليس ثمة داعٍ لأن تكون هناك رواية طويلة ورواية قصيرة، وقصة قصيرة وأقصوصة، وبعضهم يضيف قصة قصيرة جدًّا لبعض النصوص، التى لا تتجاوز نصف صفحة، ولست أدرى ماذا يمكن أن يقال فى نصف صفحة، اللهم إلاَّ إذا كان الأمر مجرد براعة لفظية تصف الخواء، الأفضل ألاَّ تقل عن صفحتى فولسكاب.

الطول إذن فارق مهم بين القص والرواية، على الأقل من ناحية الفرق الكمى أو المادى أو الشكلى البحت، وكان طبيعيًا أن نبدأ به لأنه الفارق الذى لا يحتاج إلى تأمل أو إمعان نظر، ويشبه إلى حد كبير الفارق بين الفيلا والعمارة. وقد تصور إدجار «ألان بو»، وهو يتناول أعمال «**ناثينال هوثرن**» عام 1842، أنه حسم مسألة طول القصة مبكرًا، عندما ذكر أن الحكاية Tale (يقصد القصة)، هى ما نستطيع أن نقرأه فى جلسة واحدة، لكن القدرة على القراءة تختلف من شخص إلى آخر، فقد يقرأ شخص رواية فى جلسة واحدة، وقد لا يكمل شخص قراءة قصة قصيرة فى جلسة واحدة، وقد يكون سبب ذلك راجعًا إلى إمكانيات الكاتب الفنية، وليس إلى درجة احتمال القارئ. ولابد أن يتملكنا العجب للثقة الزائدة التى يتمتع بها «**فرانك أوكونور**» عندما قال فى كتابه «الصوت المنفرد» :

«**إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساسًا ليس فرقًا فى الطول**» ،أى أنه ينفى أن يكون الطول فارقًا بين الرواية والقصة، وهذا يعنى أن هناك رواية طولها عشر صفحات، أو قصة قصيرة طولها مائة صفحة! والواقع أن الطول يعتبر فارقًا أوليًا وليس جوهريًا، لأنه نتيجة وليس سببًا، ولكنه - أردنا أو لم نرد - يأتى فى صدارة الفروق جميعًا.

2 - **الرؤيــــة** : تمثل الرؤية - فى زعمنا - نقطة الانطلاق الأساسية فى تصور النص الأدبى، وهو لا يزال نطفة فى رحم البوتقة الإبداعية لدى الكاتب. نطفة لم تتحول بعد إلى فكرة، لكنها جوهرة فى الظلام أو لؤلوة تختبئ داخل أحضان المحارة، والمحارة فى قاع البحر، وكل نطفة مهما كانت صغيرة، هى التى تنقر رأس الكاتب نقر العصفور، أو نقر الكتكوت قشرة البيضة التى تحول بينه وبين الدنيا، معشوقة الجميع، وعندما تكبر النطفة وتصبح فكرة لعالم يتشكل بصورة ضبابية، يتخذ له ملمحًا من هنا وملمحًا من هناك، هذا بالنسبة للرواية، إنما فى القصة فالنطفة رؤية صغيرة ، تمثل

فكرة محددة تقف على رأس نقطة، موقف بسيط يستوقف الكاتب، يحس أن له فيه رأيًا وأن له مغزى يستحق أن يفكر فيه ويتأمله.

الرؤية إذن فى القصة القصيرة، ليست غير نقطة ضوء تطل فى لحظة، بسبب موقف قد يبدو للبعض عاديًا..

وإذا كان الروائى يبدو أحيانًا وكأنه يرى الإنسانية جمعاء أو قطاعًا كبيرًا منها، فإن كاتب القصة القصيرة يجلس فى غرفة ويطل على شىء ما من ثقب الباب أو من خصاص النافذة، ومع ذلك فيمكن أن تعبر رواية كبيرة وقصة قصيرة جدًا عن رؤية واحدة، حيرة الإنسان بين عقله وقلبه، أو بين إمكاناته وقدره أو بين الخير والشر، أو تلمس العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

على أن الكُتَّابَ الذين حرصوا على تحميل قصصهم أكثر مما تحتمل، ألقوا على كاهل شخصياتها رؤى كبرى للعالم والإنسانية، حتى بدت هذه القصص جافة ومفتقدة للحيوية، ومفعمة بالفكر.

وقد يحاول البعض التغلغل داخل الشخصيات لفرض آرائهم الفلسفية، لكن ذلك كله يفسد القصة ويشتت تأثيرها ويبدِّدُ طاقتها الفنية والجمالية. وقد تنبه الكثير من الكتاب المقتدرين إلى ذلك، وعملوا على كبح جماح أفكارهم ، وتجنيب القصة القصيرة - قدر الطاقة - ذلك الدرب الوعر، الذى يحاولون خلاله نقد مجتمعاتهم المتردية فى التخلف، لأن أغلب المزالق تنبع من هذه المنطقة التى تمثل نقطة ضعف لدى الكاتب، خصوصًا فى الدول النامية حيث يستدرج عاطفيًا لقضايا وطنه الثقيلة.

3 - **الزمـــن** : يعد الزمن محور اختلاف رئيسى بين الرواية والقصة القصيرة، ذلك أن الرواية تتناول أحد قطاعات مجتمع ما، وقد تستوعب الحياة فى أكثر من شريحة أو قطاع، لترصد ما يجرى لها وفيها، عبر فترة زمنية طويلة نسبيًا قد تكون شهرًا أو سنة أو عدة سنوات، ومن الروايات ما يطول ليصور أحداثًا تجرى على مدى قرن من الزمان وهى رواية الأجيال، ونادرة جدًّا تلك الروايات التى اكتفت برصد أحداث جرت لفئة من الناس خلال يوم أو عدة أيام، وبعضها يقف بالفعل على ما يحدث فى يوم محدد، لكنه يستدعى بالفلاش باك ما قد

جرى عبر سنوات سابقة تسببت فيما يتم اليوم.

أما القصة القصيرة الحديثة، فقد تصوِّر موقفًا يستغرق دقائق أو ساعة وربما ساعات أو يومًا كاملاً، وفى العادة لا يمتد فيها الزمن ليماثل نظيره فى الرواية، وكانت قديمًا تفعل، لكننا حريصون فى هذه الدراسة، على الحديث عما يشيع اليوم وما يحتمل أن يحدث فى المستقبل ا لقريب.

4 - **الشخصية**: إذا كانت الرواية ترصد حياة جماعة من البشر فى زمن ما، فإنها تحرص على أن ترسم بالتفصيل صورهم وملامحهم الجسمانية، والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية، وظروفهم المعيشية، وتتوقف عند سلوكهم فى المواقف المختلفة، كما أنها حريصة على متابعة التطور التاريخى للشخصيات الرئيسية.

وليست القصة القصيرة مطالبة بكل ذلك، لأنها معنية بتصوير شخصية واحدة، أو على الأكثر اثنتين فى موقف بسيط، دون أن تعبأ بغيرهما، وتكتفى فى رسم صورتيهما بالإيماء إلى الملامح، والإشارة إلى المتميز منها ذى الأثر فى سلوك الشخصية ودوافعها النفسية، لأن القاص مسئول عن كل صفة يخلعها على الشخصية، ولذلك ففى الأغلب لا يتوقف عند مثل هذه الصفات الخارجية، والأرجح اهتمامه بالحالات النفسية وتأثير المعطيات الخارجية على مشاعر البطل وسلوكه.

5 - **الحدث**: تقتضى الرؤية الفسيحة للرواية، أن تتعدد الأحداث وتتوالى فى صورة تركيبية، بعضها يفضى إلى بعض، صاعدة من البسيط إلى المعقد وتشارك الشخصيات، كل حسب دوره فى صنعها ودفع عجلتها لتشكل عالم الرواية الكبير.

أما القصة القصيرة فلا تحتمل غير حدث واحد، وقد تكتفى بتصوير لحظة شعورية نتجت من حدث تم بالفعل، أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة ولم يعثر بها على حدث، إذ يمكن أن تكون

مجرد صورة أو تشخيص حالة، أو رحلة عابرة فى أعماق شخصية حائرة أو ثائرة.

6 - **البنـــاء** : البناء هو الشكل (Form)، وهو ما يطلق عليه أحيانًا المعمار الفنى، ويمكن أن يكون المعمار الفنى فى القصة مماثلاً له فى الرواية، لكن حجم الرواية وطولها واتساع عالمها، يجعل أحيانًا من نقط التقارب أو التماثل أمرًا متعذرًا فى نظر بعض الدارسين، ربما لصعوبة احتواء العمل الروائى الكبير بنظرة واسعة تحتويه وتتصور بنيته الشكلية العامة، لكنها بالقطع قادرة على تصور البنى الجزئية، ولا يتبين ذلك التصميم الكُلِّى إلاَّ فى الروايات الناضجة والملهمة لكبار الكتَّاب.

وسوف يكشف الحديث عن عناصر القصة القصيرة، فيما يخص عنصر البناء، عن أهمية البداية مثلاً فى القصة القصيرة بوصفها مفتاح العمل فى أغلب جوانبه، ونقطة الانطلاق الأساسية لهذا العالم المحدود، لأن القصة يبدأ بناؤها مع أول كلمة، ومعها يشرع الكاتب فى الاتجاه مباشرة نحو هدفه، وليس بالإمكان أن نقول مثل ذلك على الرواية، إذ أنها متسعة، ومتعددة الجوانب، قابلة لاحتواء عدد من الشخصيات والأحداث والأساليب الفنية المعقدة والبسيطة، ومن ثم تصبح البداية فيها مجرد جزء من البناء لا يتسم بأهمية خاصة.

لكن البداية فى القصة تحمل فى اندفاعها الكثير من رؤية العمل وروحه، فى حين أنها لا تتطلب نهاية محددة كنهاية الرواية، التى كثيرًا ما تكون اضطرارية ومصطنعة فيما تقول «**اليزابيث باوين**».

ولعل عنصر الصراع، الذى تزخر به الرواية يشارك فى إحداث التباين النسبى بين البناء فى الرواية والقصة ، ذلك الصراع الذى يتطلَّب حركة وتطورًا من حالة إلى أخرى، ونموًا على نحو من الأنحاء، يقتضى التنوع فى الأساليب الفنية، وهى لحم البناء وتجسيده فى سرد وحوار ومونولوج، وغيرها من الوسائل التى يشكل بها الروائى بنيته الفنية، ويصوغ مادته فى صورة مبتكرة وجديدة، أو ما يفترض أن تكون كذلك.

ورغم كل الأسباب التى تتوافر للرواية، وتفضى إلى قدر كبير من الاختلاف، فإن بناءها فى أحيان كثيرة يبدو قريبًا من بناء القصة القصيرة، بالدرجة نفسها التى يمكن أن يتشابه فيها النهر الكبير مع الترعة، أو الأوتوستراد مع طريق صغير، يربط بين قريتين، على أن الذى يتعين التأكيد عليه والتنبيه إليه، إذ يختلط الأمر على بعض شداة الأدب، أن الرواية ليست قصة قصيرة تم تكبيرها، لأن القصة عمل فنى مستقل ذو بناء متميز ومحبوك على نحو يجعل منه عملاً غير قابل للمط، بإضافة حوار أو غيره ليصبح رواية ، كما أن الطفل لا يصبح رجلاً إذا تم نفخه أو حشوه بالملابس أو رفعه فوق كرسى. فالقصة عمل معمارى صغير بحكم جيناته ورسالته.

7 - **اللغـــة** : أمام الروائى فرصة طيبة ومتسع، كى يدبج العبارات المطولة فى تصوير الشروق والغروب، وروعة الشفق وجمال الأفق، ولا بأس أن يصف لنا البحر الهائج والسماء الملبدة والفضاء الشاحب، فى نصف صفحة، وأن يصوِّر لنا حال البطل بعد أن ماتت حبيبته فى صفحتين، ومسموح له أن يستهلك ثلاث صفحات وأكثر، وهو يحكى لنا ما جرى للقرية بعد أن انهار الجسر الذى يحميها من النهر الكبير، ذلك لأنه مطالب بحكم الجنس الأدبى الذى يبدع فيه، وفى ظل قوانينه أن يرسم صورة كاملة وتفصيلية للحدث ونتائجه، والشخصيات وأعماقها، بحيث يجسدها لنا تجسيدًا يدفع إليها الدماء، وتبدو الأحداث كأنها تتم بالفعل أمام عيوننا، ولا نملك - وهذا مطلوب أيضًا - إلاَّ أن نشغل عما نحن فيه، لنشارك الشخصيات عذابها ونحاول قدر جهدنا معاونتها ولو بالشعور الصادق والدعاء.

هناك فرصة للعبارات الشعرية والألفاظ الفضفاضة، والتكرار المؤكد للمعنى والاستدعاء المحرِّض للمشاركة، المستنفر للمشاعر.

أما القصة القصيرة، فهى نص مكثف إلى أقصى درجة، لا حشو فيه ولا تأكيد ولا تكرار، وربما يسمح بالتشبيه فى أضيق الحدود، الألفاظ مرهفة ومسنونة بلا تزيُّد، وليس ثم مجال لاستعراض ثروة الكاتب اللغوية،

اللهم إلاً فيما يخص القدرة البارعة فى اختيار أدق الكلمات التى لا بديل عنها. لقد كنت أؤثر أن أضع فارق اللغة فى البداية لأنه فارق جوهرى، فليست لغة القصة مشابهة للغة الرواية، إلاً من حيث كونها تنتمى للغة العربية أو الإنجليزية، إن الناقد أو الكاتب المتمرس، يستطيع أن يقرأ فى ورقة ثلاثة أسطر فقط، ليعرف إذا كانت هذه الأسطر منتزعة من قصة قصيرة أو من رواية، ورغم ذلك فقد اخترت لها هذا الموضع، لأن فن الرواية أحرز هو الآخر تقدُّمًا مهمًا فى عدد من عناصره البنائية، كان فى مقدمتها اللغة التى اقتربت كثيرًا من لغة القصة القصيرة، ومن ثم بقى الترتيب على ما هو عليه، من حيث الأهمية والأثر وبوصفه فارقًا بينهما.

8 - **المكـان** : لا أحسب أن ثمة حاجة كى نوضح أن تعدد الأحداث فى الرواية، يستتبع تعدد الأماكن، فالسفر والمطاردة والحوادث الكبرى، وتغير مواطن العمل والسكنى بين الأحياء والهجرة من القرية إلى المدينة، أو حركة رجال البوليس الذين يتعقبون مجرمًا أو القبض عليه، ومثوله أمام المحكمة ثم إيداعه السجن، وقد يهرب إلى أكثر من موقع، إلى غير ذلك من المواقف التى تقتضى التنقل بين المواضع المختلفة، وتتطلب وصفًا يسهم فى رسم صورة المكان الذى تجرى فيه الأحداث، وليست كل الروايات على هذا النحو، فقد نجد منها ما يدور فى موضع واحد لكنها فى الأغلب نادرة، مثل رواية «**السقف**» **لفؤاد قنديل** و«**العجوز والبحر**» **لهيمنجواى**، و«**فساد الأمكنة**» **لصبرى موسى**، و«**الجبل**» **لفتحى غانم**، ومثل ذلك معظم روايات الصحارى والمناجم والبحار، ومع ذلك فالأمر لا يخلو من بعض المواقع الثانوية التى تعين على استكمال الصورة. ويرخَّص فن الرواية لكاتبها أن يستغرق فى وصف مكان متميز عددًا من الصفحات، أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها وشخصياتها وحدثها الوحيد البسيط، لا تحتمل إلاً مكانًا واحدًا، وربما لا تتناول غير جانب منه، كأن يكون شرفة أو غرفة، جزءًا من طريق أو حقلاً أو شاطئًا، وربما يدور الحدث فى حديقة أو فوق جسر، أو فى زنزانة، وقد يكون فى منجم أو

فوق سرير بمستشفى وقد يكون المكان جسدًا كاملاً لإنسان أو حيوان، أو جزءًا من جسد يتركز فيه الحدث أو تتمحور حوله القصة، وأحيانًا لا يكون على الإطلاق، إذ لا تتاح الفرصة ونحن نغوص فى نفسية الشخصية التى تعانى أزمة، ونركز على همومها المصيرية، كى نفرغ لوصف مكان ما، ولكل قصة طبيعة خاصة وقانون وشخصية أيضًا.

٩- **الأسلوب**: الأسلوب هو التقنية الفنية، أو التكنيك الذى يستعين به القاص فى طرح فكرته، وفى مجال الرواية يحتاج الروائى كى يلج عالمًا عريضًا وفسيحًا تتصارع فيه شخصيات عدة، تنتج أحداثًا تجرى على أرضية مكانية وزمانية متعاقبة ومتنوعة، كما تتطلب الخدمة الروائية سبر أغوار النفوس، والتعبير عن أحلامها أو آلامها فى مواجهة الآخر، سواء كان مأزقًا إنسانيًا أو شخصًا مستبدًا، أو واقعًا شرسًا ومتناقضًا، كل ذلك يحتاج إلى أن يتذرع الروائى بأساليب فنية، تتغير بتغير المواضع والشخصيات والزوايا والأحوال.

فنجد السرد المتدفق حينًا يعقبه مونولوج داخلى بين المرء ونفسه، وقد يلجأ الكاتب إلى تيار من المشاعر المستعادة والذكريات، ولابد أن يعود للسرد بوصفه النهر الطويل الذى يمد الرواية بالحياة ويربط العناصر المتناثرة، وقد يستعين الكاتب بالأحلام والحوار والفلاش باك، وقد يؤثر أسلوب الأصوات، حيث يترك لكل شخصية رئيسية حرية التعبير عن نفسها، وقد يستخدم أسلوب الراوى، وربما فى الرواية ذاتها يسلم السرد للبطل، وقد يحيله إلى البطل الضد، أو غيرهما فى تنويعات متجددة ومتطورة تحتمها طبيعة الحدث وزاوية الرؤية. وفى القصة القصيرة، تختلف المسألة تمامًا، فالموقف حرج واليد قصيرة والعين مهما كانت بصيرة فهى راضية بما لديها، قد تستخدم تقنية واحدة أو على الأكثر اثنتين من تلك التقنيات، لكنها لا تستطيع أن تستخدمها جميعًا لأنها مرتبطة بحدث بسيط، أو نقطة ذات مغزى يراد بالكاد تصويرها والإيحاء بدلالتها.

❊❊❊❊

موجز القول المبتغى من هذه المقارنة بين فنى الرواية والقصة، هو التأكيد على أنهما مستمدان من منبع واحد هو فن القص، لكنهما يستمدان بطريقة مختلفة، ورغم أن القصة تبدو فى نظر البعض صورة مصغرة من الرواية، فإنها ليست بالضبط كذلك،وهناك مع كل مجال للتشابه أوجه للتباين والتمايز، وبإمكاننا القول إن الروائى إنسان يمشى على طريق متسع، والقاص يمشى على سور مرتفع ضيق يحذر الوقوع. لكننا نحذِّر من تفضيل الرواية على القصة أو القصة على الرواية، لأن لكل فن تقنياته وجمالياته وصعوباته، فإذا كانت السيطرة اللغوية فى القصة القصيرة، تحتاج إلى براعة ورهافة ودراية، فإن رسم الشخصيات فى الرواية، يحتاج إلى عبقرية، وإذا كان بناء فيلا صغيرة محتشدة بالمنمنمات، يتطلب فنانًا صبورًا ومقتدرًا، فإن إنشاء عمارة يستلزم خبرة هندسية عالية، وحسابًا دقيقًا فى مختلف مراحل البناء. على أننا لا نملك أحيانًا إلاَّ الاعتراف بحق النقاد، فى اعتبار القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية، وذلك عندما ينسى بعض كتاب الرواية أنفسهم، ويقعون فريسة للإطالة والإسهاب فى الوصف والشرح والتصريح الزائد بكل شىء، والإسراف فى الغنائية إلى درجة مملة. وبعد: فنحسب أن استعراض الفروق بين القصة والرواية على النحو السابق، قد أسهم إلى حد كبير فى توضيح المقصود بالقصة القصيرة، كما أن بيان هذه الفروق، قد ساعد فى تمهيد الأرض لحديث مفصل عن فنية القصة القصيرة وخصائصها.

خصائص القصة القصيرة

أسهمت آلاف القصص القصيرة التى أبدعها كبار الكتاب، على مدى قرن ونصف القرن منذ جوجول (1809 - 1852)، فى تحديد الخصائص الأساسية للقصة القصيرة، وهى التى أفضت إليها خبرة الكُتَّاب، ودلت عليها آثارهم القصصية واستشفها النقاد والباحثون وحاولوا خلال نقودهم ودراساتهم التأكيد عليها. وهذه الخصائص من الأهمية، بحيث إن افتقاد أية قصة لإحدى هذه الخصائص، يحول دون اعتبارها قصة، وينظر إليها بالتالى على أنها شىء آخر.

والخصائص - كما سنوضح - غير العناصر، التى هى الأجزاء التى تتكون منها القصة، من شخصيات وأحداث وبناء ولغة.. إلخ. على أن جميع هذه العناصر لابد أن تشترك فى تشكيل الخصائص المميزة للقصة، وعجز أى عنصر عن الإسهام فى رسم ملامح القصة الفنية، سوف يقلل بالقطع من نجاحها وأثرها. وقد يبالغ البعض فى تعداد الخصائص الأساسية للقصة القصيرة، لكننا لا نحتسب إلاَّ ثلاث خصائص فقط.

أولاً - الوحدة : تعتبر الوحدة أهم خصائص القصة القصيرة على الإطلاق، وقد اهتدى إليها الكتاب مبكرًا، وألح عليها إدجار آلان بو، والتزمها بحذق تشيكوف وموباسان، ولا تزال هذه الخصيصة حتى الآن، وربما فى المستقبل أيضًا، مبدأ جوهريًا من مبادئ الصياغة الفنية للقصة القصيرة، لا يلتزم بها الكاتب مع السطور الأولى من قصته فقط، بل إنها تبدأ منذ بزوغ الفكرة فى خاطره أى عندما يتوقف أمام لقطة إنسانية معينة، إذ إنها تمثل قالبًا ومنهجًا للتفكير فى ملامح القصة وبنائها، ولا يبدأ الالتفات إليها عند بدء كتابة القصة أو أثناءها. ومبدأ الوحدة، يعنى فيما يعنى الواحدية، أى أن كل شىء فيها يكاد يكون واحدًا.. فهى تشتمل على فكرة واحدة وتتضمن حدثًا واحدًا، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد،

وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة، وتستخدم فى الأغلب تقنية واحدة، وتخلِّف لدى المتلقى أثرًا أو انطباعًا واحدًا، ويسكبها الكاتب على الورق عادة فى طرحة واحدة، ويطالعها القارئ فى جلسة واحدة. وهذا يعنى أن الكاتب عليه أن يوجِّه نيرانه الإبداعية صوب هدف واحد، وألاَّ يزج بأية فكرة مغايرة لفكرته، أو عبارة شعرية أعجبته، ولا يسمح بذلك سواء بوعى أو بدون وعى، والكاتب المقتدر يعلم تمامًا أنه عليه قبل أن يشرع فى الكتابة، التيقظ لقشور الموز التى ينزلق بسببها البعض، وتستدرج البعض إلى إضافة مواد غريبة، بحجة أنها توابل لا غنى عنها لجذب القارئ. إن كوبًا من اللبن لا يعنى غير كوب من اللبن، ولا يتقبله أحد وفيه قرن فلفل أو قطعة من اللحم، أو إذا امتزج به قليل من عصير الليمون، بحجة أنها كلها أشياء مفيدة للجسم، والأدب له طعم ومذاق وليس كل ما فيه يتعين قبوله.

ثانيًا - التكثيف : لأن الهدف واحد والوسيلة واحدة، فلابد من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة فى القصة، والتكثيف الشديد مطلوب لتحقيق أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة.

إن شابًا عزم على أن يكون طبيبًا مشهورًا أو مهندسًا ناجحًا ،لابد أن يركز كل جهده فى هذا الاتجاه، ويمضى بكل قوة نحو الهدف، ولن يستطيع أن يبلغه إذا قضى بعض الوقت مع الأصحاب، وبعضًا آخر فى اللهو، وبعضًا فى التجارة وبعضًا فى الزيارات العائلية والثرثرة.

إن عملية التكثيف تشبه بالضبط حبة الدواء التى صنعها العلماء من عدة مواد طبيعية وصناعية، وصبوا فيها كل ما يمكن صبه من قوة ضاربة لتسقط على الميكروب فتدفعه خارج الجسم، أو تضربه ضربة قوية، تمهيدًا لقتله، إنها مواد كثيرة، لكن الحرفية الصناعية كثفتها وركزتها فى هذا الحجم الصغير.

القصة القصيرة رصاصة، كما كان يقول يوسف إدريس، والحجر لا يصيب هدفه كالرصاصة، وليست كذلك الكرة.

الرصاصة كلمة دقيقة موفقة، يطلقها صاحبها بثقة وتمكُّن من بندقيته التى يقبض عليها بقوة، حتى لتكاد تصبح قطعة من جسده، له عين لا تغفل عن الهدف ولا ترى غيره، يضغط بيده التى احتشدت لها كل مشاعره وخلجات نفسه، فتنطلق الرصاصة التى تصيب الهدف. والتوفيق الذى يتحقق لمبدأ التكثيف، قد يرفع قصة جيِّدة العناصر إلى درجة قد تفضل بها رواية طويلة ملأى بالشخصيات والأحداث والصراع. لقد وهبت قصة «نظرة» ليوسف إدريس ما لم تهبه بعض الروايات لأصحابها.

ثالثًا - الدرامـا : يقصد بالدراما فى القصة القصيرة، خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجى، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة.

يجب أن تثير القصة فى القارئ منذ أول كلمة شهوته للاستطلاع ومعرفة ما يجرى، وأن يترقب ويتلهف لمطالعة السطور التالية على أمل اكتشاف جديد هذا العالم القصصى.

إن أساليب التشويق التى يستخدمها الكاتب هى التى تحقق المتعة الفنية للقارئ، وتشعر القاص بالرضا النسبى عن عمله. والتشويق لا يقصد به التسلية والإثارة المفتعلة، لكنه الأسلوب الفنى الذى يصهر كل عناصر القصة فى نسق جمالى مبهر، كالبداية الساخنة والشخصية الحية، والمونولوج، الصراع الداخلى، المفاجأة المقبولة والمنطقية، وضع موقف عادى فى ضوء جديد يدعو للدهشة والعجب، التعبير عن أعماق الشخصية وهى فى مأزق، المفارقات الإنسانية الطريفة والحس الفكه.

إننى أستطيع أن أقول لكل كتَّاب القصة وناشئة الأدب:

مالم يكن هناك تشويق ودرامية فى النص، فلا تدهش إذا لم تحظ القصة باهتمام الكتاب والقراء، وبعضهم مهما بلغ حبه للقصة لن يكملها، مع أنها ربما لا تتجاوز ثلاث صفحات.

إن القارئ العربى العام - لا أقصد المثقف، عاشق القراءة - يبدأ

فى قراءة السطور الأولى، فإذا وجد ما يجذبه ويستدرجه مضى إلى السطور التالية وما بعدها، حتى يكتشف أنه بلغ النهاية، فيرضى عنك وعن نفسه، وتتسلل إليه مشاعر غامضة من الأمل، أما إذا لم يعثر على بغيته فإنه يلقى بكل شىء ويزداد مللاً على ملل.

وأحسب أننى لا أبالغ إذا قلت:

إن تقدم الأدب عامة يرتبط بهذه الخصيصة بالذات، لأنها ليست فقط مبدأ مهمًا من مبادئ الإبداع الأدبى، ولكن لأنها تلائم غاية الملاءمة جمهرة القرّاء العرب، الذين يتميزون بحس درامى فطرى، وفى الوقت ذاته يعوز أغلبهم السعى الحثيث وراء الثقافة والمثابرة على تحصيلها. وعلينا نحن الكتّاب ألاَّ ننسى أن القارئ مشدود إلى الوسائل الثقافية المتعددة، التى تطل عليه من المحطات التليفزيونية الأرضية والفضائية وعبر الإنترنت، وتجذبه حتى من لقمة عيشه وواجباته الاجتماعية، ويعنى ذلك أن الكتاب ومن بينهم كتاب القصة، مطالبون بالتجديد والتلوين والتشويق، وتفجير الحيوية فى النصوص حتى لا تكون مجرد سطور قاتمة ومملة.

إننى إذن لا أتصور أن تكون هناك قصة جيِّدة من دون دراما، وعذرًا لاستخدام هذه اللفظة الأجنبية، لكنها لم تعد كذلك، فضلاً عن دلالتها وشهرتها، كما أننى لا أتصور أن يكون هناك كاتب قصة، يُحْسَبُ بين المقتدرين فى كتابة القصة وليس لديه إحساس درامى.

إلى من يتوجه كاتب القصة ؟

يبدو هذا السؤال للبعض ساذجًا، ويراه البعض غير ذى أهمية، ويؤكد آخرون أن النقاد ومفكرى الأدب أشبعوه بحثًا، وتعددت الإجابات عليه بحسب المدارس الأدبية، والمذاهب الأيديولوجية.

لكننا لا نراه ساذجًا، ولا نرى أنه شبع بحثًا، ونحسب أيضًا أنه على درجة كبيرة من الأهمية، ونزعم أننا لا زلنا بحاجة للإجابة عليه مادام

الخلاف لا يزال قائمًا حول طبيعة هذه الإجابة ومدى الاتفاق عليها من كل الأطراف، التي تشارك في صنع الحركة الأدبية - على الأقل - في العالم العربي.

إن الأهداف عادة هي التي تحدد مسار التجربة، ونوع الأداة، وأسلوب الأداء، وتساعد في تحقيق قدر كبير من التمايز بين الأنساق العملية. إن تحديد هوية المتلقي، يؤثر دون أدنى شك على نوعية خطاب التواصل معه من النواحي النفسية والفكرية والإبداعية والمعرفية، مع الأخذ في الاعتبار أن ثمة حدًّا أدنى لمستوى الخطاب الثقافي العصري، لا يتعين بأي حال من الأحوال التنازل عنه، حتى ولو من قبيل التملق الاجتماعي أو مسايرة العامة، أو دفعًا لاتهامات، يتسرع الفارغون بغرسها في ظهور عشاق الفكر الحر، مثل الحذلقة والمعاظلة، أو الرغبة في التعقيد أو رفع راية الاستعلاء والتمرد.

إن هذا المتلقي الذي نتوجه إليه ليس في الحقيقة آخر، وليس طرفًا خارجًا عنَّا وعن النص، بل إنه عنصر فاعل وله حضور حي داخل بنية العمل الفني ولو ادعى البعض غير ذلك.

ولا يزال هناك رغم التغيرات الجذرية التي حدثت في جميع تقنيات الأجناس الأدبية، وفي مجمل آليات الحياة السياسية والثقافية، من يرون أن الشاعر يكتب لنفسه، وليس هناك مخلوق اسمه المتلقي قارئًا كان أو مستمعًا، وأن القاص لا يكتب إلاَّ للتنفيس عن ذاته، التي امتلأت بالأفكار واحتشدت بالمشاعر، إزاء واقع لا يستطيع التكيف معه، ويكاد لا يجد أحيانًا رغبة في ذلك، ويمضي بعض دعاة هذا الاتجاه، إلى درجة القول بموت المتلقي، ومنهم من يقول: فليذهب المتلقي للجحيم.

وهذا الفهم للمتلقي أو على الأصح هذا المحو لوجوده، وإنكار أية قيمة لرأيه يدفع بعض الكتّاب لأن يكتب ما يشاء وكيف يشاء، غامضًا أحيانًا، ملتبسًا ومتداخلاً أحيانًا أخرى، مقتحمًا لكل موضوع أغلب الأحيان، يخوض في الأعراف والتقاليد، ويقفز فوق القيم والمقدسات، معلنًا حريته الكاملة في الفكر

والإبداع، لاعنًا كل العالم، سعيدًا بأعضائه وملكاته، مبتهجًا بذاته، بوصفه سيد الكون، فهو الموجود الوحيد الذى يتمتع بحرية لا تتاح حتى لآلهة الزمن القديم. أما أعضاء الفريق المقابل، فإنهم يستنكرون هذا الزعم ويرونه وهمًا وزيفًا وادعاء بالأهمية والاستقلالية والتفرد، ويذهبون إلى أن كل ما يكتب هو للناس أولاً وأخيرًا، والمتلقى موجود وجودًا حقيقيًا ومسيطرًا ، وهو يقف على سن قلمك يَرْقُبُ كل ما تكتب بل هو يسكن فكرك وقلبك ويتقافز فى أعماقك مع نبضات دمك، وأنت إذا حذفت حرفًا فإنما تحذفه لأجل المتلقى، وإذا أضفت كلمة فإنما تضيفها ابتغاء مرضاته.

ولنا إزاء تلك المسألة رأى لعله لا يفتقد الصواب بقدر ما فيه من جدة، وهو أن الإبداع الفنى يمر بمرحلتين.

أولاً ـ مرحلة داخلية : وهى التى يفكر فيها المبدع ويعيش بجماع نفسه وكيانه مع فكرته ورؤيته وعالمه وأساطيره، وشخصياته التى تتفجر فى بوتقته، يشكل فيها ويبلور بالوعى واللا وعى، ثم يطرح ذلك على الورق، وهو فى شرنقة الإبداع ملتفًا بدفئه، غارقًا فى بحره، ذاهلاً عن كل شىء، إلاَّ عالمًا تصويريًا يبنيه ويوفر له أسباب الوجود المنسجم، ويحاول أن يدفع فيه الدم ليحيا ويتحرك ويصبح كيانًا جميلاً يرضى عنه هو وحده.

هذه هى المرحلة الداخلية وهى مرحلة، تبدو خاصة جدًّا، ذاتية وشخصية جدًا، ولعلها بالقطع سرية جدًّا، وأغلب الظن أنها مرحلة مخاضٍ لا يستطيع المبدع أن يكشف بعض جوانبها، فهى مرحلة الخلق والتخلق والتشكل، وهى تشبه امرأة فى حالة وضع لا يسمح للغرباء، بل لا يسمح حتى لأهلها بالتطلع إليها أو الوجود فى غرفتها، اللهم إلاَّ لأمها أو للطبيب.

ثانيًا – مرحلة خارجية: هى مرحلة الحرفة والصنعة، مرحلة تستند إلى الوعى والخبرة والثقافة الفنية والجمالية، يقوم فيها الكاتب بعملية التهذيب والتشذيب، الإضافة والحذف، وتحديد الملامح الخارجية، وهى أقرب

إلى أن تكون مثل النظر فى المرآة، لرؤية الوجه والمظهر العام، قبل الخروج إلى الشارع ولقاء الناس. والقارئ هنا موجود، ليس قارئًا بعينه، ولا حتى قرّاء بأعينهم، ولكنه قارئ ضمنى عام، وهو لا يؤثر على آرائى، لكننى أتصور أنه موجود فى مكان ما وزمن ما، ومن المؤكد أنه ليس قارئًا عاديًا أو من هواة المسلسلات، المغرمين فقط بالنتائج وأخبار النجوم، وهو ليس من محبى الاستطلاع، لأن حب الاستطلاع فيما يقول «**فورستر**» أدنى الصفات الإنسانية، وربما تكون قد لاحظت أن الناس حين يكونون محبين للاستطلاع، فإن ذاكرتهم فى أغلب الأحيان تكون ضعيفة، كما أنهم يكونون أغبياء فى قرارة أنفسهم، فالرجل الذى يبدأ بسؤالك:

كم من الإخوة والأخوات لك، ذلك الشخص لن يكون شخصية جذابة، وربما لو قابلته فى مدة عام، لسألك وقد تدلى فمه مرة أخرى وبرزت عينه خارج وجهه كم لك من الإخوة والأخوات؟ والقارئ محب الاستطلاع تناسبه القصص البوليسية والعاطفية المسلية، أما القارئ الذكى والمثقف، فهو الذى يتعين أن تتعامل معه لأنه يلتقط الحقائق الجديدة بعقله، ويتعامل مع النص بأحاسيسه وفكره.

ويمكن أن يمثل المجتمع أو العصر أو التاريخ على نحو من الأنحاء.

ولعل فى الإجابة عن السؤال، لمن يكتب الكاتب؟ أو لمن يتوجه الكاتب بقصته؟ استكمالاً لتوضيح شكل المرحلة الثانية وبيان طبيعة هذا القارئ الضمنى، حتى لا يحسب البعض أنها مجرد لعب بالألفاظ.

عذرًا فبعد أن طرحت على الورق فكرتى عن الذين يتعين على الكاتب أن يتوجه إليهم بقصته، وقعت على مقالة للكاتب القصصى الكبير يحيى حقى تتناول الموضوع نفسه، وتتفق تمامًا مع ما ذهبت إليه، لكننى وجدت الطرح لديه أفضل، فليسمح لى ولتسمحوا؛ أن نطالع الرأى فى أوراقه:

يقول يحيى حقى: «**لابد أن يكون فى قاع ذهن كل كاتب، إحساس بأنه يخاطب جمهورًا، ولكن من هو هذا الجمهور؟ تدلنى تجاربى الذاتية أن**

أسمى ما يصبو إليه الكاتب، هو أن يتصور له جمهورًا جامعًا لطائفتين. الطائفة الأولى: كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتّاب، لابد له أن يحس إحساسًا عميقًا بأنه عضو فى ناد يضمهم جميعًا، أنه يتوجه بكلامه إلى هذا الجمهور فيرتفع إلى سمائه، ويستمد من أنوارها وأنفاسها سمو أفكاره وتعاليها، ويستمد سعيه للإجابة وسعيه للاندماج فى التراث الروحى، الذى يكثر فيه تساقط القشور، حتى لا يبقى منه إلاّ جوهره الكريم، فى هذا المستوى تزول الفوارق بين الأجناس واللغات والشعوب، ولا يبقى إلاّ النفس العامة للإنسان فى كل زمان ومكان، بما فيها من قوة وضعف، وستر وعرى، وجمال ودمامة، وقدرة على السمو والنجاة، وقدرة على الهبوط والتحطيم، فيها كل أناشيد الضراعة والحب، وكل صرخات اليأس والعذاب. والطائفة الثانية من جمهوره:

هى قومه، الذين فيهم مولده وموته، لا كأفراد متميزين ومرتبطين بزمانه وحده بل كعجينة أعيد تشكيلها عصرًا بعد عصر، اختلفت صورها، ولكن من تحت كل صورة معدن لا يتغير، هو وحده القادر على إطلاق إشعاعها الدال على مزاجها التى هى به منفردة، لابد من الجمع بين الصورة الأخيرة والمعدن الأصيل. والكاتب الذى يستحق البقاء، هو الذى يندمج فى هذه العجينة، فلا يبقى عندها هم يخالط وجدانها إلاّ خالط وجدانه هو أيضًا، فإذا تم هذا الاندماج استقام للكاتب من حيث لا يدرى، الأسلوب الذى ينفذ به إلى قلوب قومه فيصيخون إليه بأسماعهم، ويحسون فى الوقت ذاته أن الكاتب يصلهم أيضًا بالتراث الروحى للإنسان فى كل زمان ومكان.

فأنت ترى أن المشاركة الوجدانية، التى كررت ذكرها بين الكاتب والجمهور، هى الشرط الأساسى لتحقق اللقاء بين الاثنين، وأن الكاتب يخاطب جمهورًا يجمع بين كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتّاب فى جميع الأجناس، وبين المعدن الأصيل فى قومه كما يبدو فى صورته الأخيرة. عندما توجه البعض بالسؤال إلى العقاد قائلين: لماذا لا تبسط عباراتك حتى يفهمك الناس؟ أجابهم بقوله: ولماذا لا تجهدون أنفسكم قليلاً لتفهمونى، على الكاتب أن يرفع الناس إليه، لا

أن يهبط إليهم. وقد كان العقاد موفَّقًا إلى حد كبير، وملهمًا فى عبارته، إذ يتعين على القارئ أن يجهد نفسه قليلاً من أجل التزود بالثقافة وتحصيل المعرفة، لأنها أهم غذاء يلزم لبناء شخصيته وكيانه العقلى والنفسى، وعلى الكاتب دائمًا أن يحاول السمو والتحليق فى الأعالى ومعانقة القيم الكبرى، ومحاولة إبداع أعلى مستوى من الفن بحيث يبعث على المشاركة الوجدانية، بما فى عمله من حرارة وصدق، وسوف يلتقى الطرفان يومًا ما.

هل كتابة القصة لها قواعد ؟

لا تفجر الفنون إلاَّ بالأحاسيس، ومع اعترافنا بأن أغلب البشر يتمتعون بالأحاسيس بنسب مختلفة، إلاَّ أن الفنان لا يكون فنانًا إلاَّ إذا كان هو نفسه كتلة من الأحاسيس، ومعنى هذا أنه محشو ومغلف بالمشاعر، مرهف الحس، قريب الانفعال والتعاطف مع المخلوقات جميعها، ولا يكتفى بما هو فطرى، وإنما هو فى حاجة إلى ثقافة روحية تصقل هذه المشاعر وتدفع فيها الدماء والحياة.

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن «الفنان انفعال منضبط»، أى ليس مجرد نهر من العواطف وسيل من الانفعالات، إنه فى أمس الحاجة إلى ثقافة شاملة، وحصيلة من المعارف عن الماضى والحاضر، عن التاريخ والفلسفة والاجتماع، وهو فى حاجة إلى ثقافة وخبرة تمكِّنه من السيطرة على نهر المشاعر، وتوجيهه وجهة صحيحة، يرضى عنها ويتقبلها الآخرون، وهى لا تحظى بذلك إلاَّ إذا كانت فى خدمة النص الأدبى. فالمخرج المسرحى فنان مبدع، لكنه لابد أن يلم إلمامًا جيِّدا بالإضاءة والصوتيات والتصوير والديكور، والسينما والتمثيل الناطق والصامت، فضلاً عن ضرورة تمتعه برؤية سياسية واجتماعية لقضايا عصره. وليس

من شك أن كتّاب القصة القصيرة موهوبون، وعلى درجة عالية من الإحساس، إذ لا يكتبها كل من أجاد اللغة العربية، ودرس قواعد القص، كما لن ينظم الشعر البديع كل من درس العروض وأتقن العربية، وحفظ أشعار كبار ا لشعراء وحذا حذوهم.

لكن المؤكد أن هذا كله مطلوب للشاعر الموهوب، ومهما كان موهوبًا وملهمًا فهو فى حاجة إلى دراسة قواعد اللغة والأوزان، ومطالعة الأشعار المتميزة فى عصورها المختلفة، ورصد الإنجاز الفنى والجمالى فى كل تجربة شعرية، وأروع ما فى الموهبة هو قدرتها على تمثل خبرات الآخرين، وهى التى تتجلى فى مثل هذه القواعد وهضمها، ثم الشروع فى تقديم تجربة فنية لها ذاتيتها وتفردها. ولعله من تحصيل الحاصل أن نقول: إن الفنون تتأبى على القواعد وتحاول دومًا أن تتخلص منها، أو تتجاوزها بحثًا عن الحرية التى هى أساس جوهرى من أسس الفن، ولكنها وهى تحاول أن تقفز فوق أسوار القواعد ربما - دون أن تدرى - تؤسس قواعد جديدة.

إنها على أية حال لا تهدم كل القواعد، وإنما تهدم فقط ما يقبل الهدم، أما القواعد التى لا غنى عنها لأنها هى الفن ذاته فليس بالاستطاعة هدمها.إن ثمة قواعد هى صميم العملية الفنية، وهى بناؤها العضوى الذى لا تستقيم بدونه، فعندما نذهب إلى أن الوحدة من الأسس الجوهرية لفن القصة القصيرة، فهذا يعنى أنها شرط للقصة الجيِّدة لا يتعين العبث به أو هدمه، لأن تعدد الحدث معناه تشتيت الصراع وتضخيمه، الأمرالذى يستدعى مشاركة شخصيات عديدة فى القصة، فضلاً عن توزع البناء وافتقاده للإحكام والتماسك، وهشاشة تصميمه وتعرضه للتخلخل، ناهيك عن اتساع قماش النص، وعدم القدرة على ضبط النسيج الفنى خلال صفحات محدودة.

ولنقل مثل ذلك عن مبدأ آخر هو التكثيف، فقد أصبح السمة

الأولى والمميزة للقصة القصيرة، إذ يلجأ الفنان إليه لتعميق الشعور بالحدث البسيط، وتماسك البناء وبلوغ الهدف وهو «وحدة الانطباع»، أما التخلِّى عن هذا المبدأ فمعناه الأسلوب الفضفاض والمترهل، واللغة السيالة بلا ضابط، والسرد المنساب الذى يتضمن الشرح والتعليق والتفصيلات الزائدة، والعبارات الوصفية التى تستدرج الكاتب كى يرسم صورًا تعبيرية لكل شىء، وتبدو القصة عندئذٍ باعثة على الملل، خصوصًا فى هذا العصر، ولذلك فإن باستطاعتنا أن نقول: «إن العصر يختار فنه، ولا يختار الفن عصره»، لأن العصر هو ثقافة الناس وإنجازاتهم، وإيقاع الحياة التى يعيشونها، ومن ثم تختار أرواحهم وعقولهم فنًا يناسب ثقافتهم وحياتهم وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية، أو يضطرون لإجراء تعديلات على بنية فن من الفنون القديمة، ليصبح ملائمًا لهم والمثال الشهير على ذلك هو:

الأزياء، فأيًا ما كان التغير الذى تجريه الموضة، وهى الممثلة لرغبة العصر، فإن الزى لن يكون فى الأساس إلاَّ رداء يستر العورة أو المفروض أن يسترها، ومثل ذلك يقال عن السيارات.

وإذا كان من المشهور القول إن الفنون جنون، وأن الفنان لا يقر له على حال قرار، فإنه لن يكون مجنونًا إلاَّ بعد أن يكون عاقلاً، ولن يكون مبدعًا إلاَّ بعد أن يدرس القواعد ويمارسها بتلقائية وعفوية، وانطلاق وآلية تكاد تكون غير واعية، مثل الذى يقود السيارة، فهو لم يعد يفكر فى السيارة ولا كيف يوقفها ولا كيف يزيد من سرعتها، والفنان الموهوب بعد أن يمارس أصول فنه بالشكل التقليدى أو بصورة مشابهة لغيره، منسجمة مع القواعد، ينفجر هو نفسه بعد ذلك ثائرًا عليها، ولن يثور عليها إلاَّ إذا مارسها حتى ضاق بها، والأمر فى ذلك مثل الزواج فكل الشباب يريد أن يتزوج، لكنه لا يرفض الزواج ويثور عليه قبل الزواج، وما إن يتزوج حتى يبدأ بعض الأزواج فى محاولة الثورة عليه والتخلص منه، بتغيير الزوجة أو إضافة زوجة أخرى، ليثور عليها من جديد ويتخلص منها أو يضيف ثالثة.

وقد يرضى بالأولى لكنه قد يغير من سلوكها ويحاول إعادة صياغتها بما يلائم مزاجه.

إن الإنسان لا يبحث عن النور إلا بعد أن يضيق بالظلام، ويستشعر العبودية فيه، فيسعى إلى اكتشاف النور، واختراع وسائل إنتاجه وسبل استمراره والحفاظ عليه.

وليس لأحد أن ينسى الرسام العالمى سلفادور دالى وإبداعاته الغريبة الرائعة، وهى الجنون الحق الذى تفجر من عبقرية، تجلَّت أولاً فى الكلاسيكية الفنية، وحققت الإبداعات المتميزة مبكرًا فى صورتها التقليدية التى ترسخت على مدى قرون بدءًا من عظماء عصر النهضة، حتى رفيقه الأسبانى العالمى المجنون أيضًا.. بيكاسو، وقل مثل ذلك على صلاح طاهر وغيره.

إن الإنسان يتعلم المشى أولاً، ويتقنه وينطلق فيه ثم يتعلم الرقص ويمارس الرياضات الصعبة، وقد بلغ ما أنجزه فى الوثب العالى ما يتجاوز المترين وربع المتر، وقفز بالزانة إلى ما فوق الستة أمتار، وتسلق الجبال وسار على السلك، ورقص على الثلج، وسار فى الفضاء وغاص تحت الماء، لكنه فعل ذلك كله بعد أن تعلم كيف يسير ويجرى على الأرض بأسرع ما يستطيع. ويبقى القول:

إن الحديث عن القواعد كالحديث عن الشكل والمضمون، ليس إلاَّ من أجل الدراسة، ولأغراض التعلُّم وضبط الإيقاع، وتدريب القوالب الداخلية والملكات على دقة التشكيل حتى تتم السيطرة على الأدوات الفنية. إن الكتاب الجدد خصوصًا، لا يتعين عليهم أن يتجاهلوا القواعد الأساسية اللازمة لفن القصة، ولا يستطيع أى كاتب أن يتجاهل قاعدة أو تقاليد فنية سابقة، إلاَّ إذا كان بإمكانه أن يعوضنا عنها شيئًا جديدًا لا يقل عنها إن لم يكن أفضل منها، وليس باستطاعة أى كاتب أن يقدم الجديد إلاَّ إذا درس القديم وأتقنه. وليست المحاولة لوضع قواعد لفن من الفنون ظاهرة حديثة، أو مبتدعة، لكنها كانت شاغل النقاد والباحثين سنوات وسنوات، داخل العالم العربى وخارجه، وقد صدرت عشرات الكتب

التى تتناول فنون القصة والرواية والمسرحية والسينما والشعر، ومنها ما يتوقف عند البناء الدرامى، أو الحبكة أو التقنيات الحداثية. يقول «لاجوس إجرى» فى كتابه «فن كتابة المسرحية»:

«إنك لن تجد كاتبين يكتبان بطريقة هى الطريقة نفسها، وأنت تخطئ إذا حسبت أن رسم طريق منطقى للكتابة الأدبية، هو محاولة سخيفة لإجبار الكتَّاب على أن يصبُّوا رواياتهم فى قالب بعينه لا يتغير أبدًا، والعكس هو الصحيح، إن الذى نطلبه منك هو ألاَّ تمزج الأصالة بالزيف، وألاَّ تخلط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة، وإلاَّ تلتمس الحيل والمؤثرات التافهة والمفاجآت والجو والمزاج الفكرى والنفسى، دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود فى حدود قانون الطبيعة، فكل شىء يمكن خلقه فى حدود هذه القوانين، إذا أردت ألاَّ يكون شاذًا وألاَّ يكون زائفًا مصطنعًا. وأنت إذا دققت النظر فى أعمال كبار المصورين، وجدت أن لكل منهم طريقته وفنه، لكنك تلاحظ أيضًا أنهم يتفقون فى خطوط عامة وأصول بعينها، وقواعد أساسية لا يستطيعون الخروج عنها، وإلاَّ لما استطاعوا أبدًا الوصول إلى مقام الخلود فى فنهم، ولأهمل الفن نفسه شأنهم وحذف أسماءهم من لوحه المحفوظ».

الفصل الثانى

عناصر القصة القصيرة
الرؤية ـ الموضوع

عناصر القصة

كل عمل يتكون من عناصر أو أجزاء، تسهم جميعًا فى تضافر وانسجام، لتشكيله على أفضل صورة حسب موهبة وخبرة واجتهاد صحب العمل. ولأن القصة أقرب الأشكال الأدبية للرواية، فمن اليسير أن نلحظ أن عناصر القصة الأساسية هى تقريبًا عناصر الرواية. والعناصر المشتركة فى كلا الفنين هى:

1 - **الرؤية.**

2 - **الموضوع.**

3 - **اللغة.**

4 - **الشخصية.**

5 - **البناء.**

6 - **الأسلوب الفنى.**

على أن الرواية تعتمد على عناصر أخرى غير العناصر المذكورة مثل: الصراع والزمان والمكان، ولا تكاد الفرصة تسنح للقصة القصيرة كى تستوعب هذه العناصر، والأخيرة بالتالى لا تكاد تعثر على ثقب تنفذ منه إلى قلب القصة لتشارك مع غيرها تجسيد ملامح هذا الفن.

وغنى عن البيان أن أهمية كل عنصر، ليست واحدة فى كلا الفنين، إذ تتوقف تلك الأهمية حسب الدور الذى تنهض به فى موقعها، لذلك تتباين هذه العناصر فى الترتيب. فاللغة فى القصة القصيرة تأتى فى ترتيب متقدم عن موضعها فى الرواية، فى حين تأتى الشخصية فى الرواية فى ترتيب متقدم عن موضعها فى القصة.

وإذا كان الصراع عنصرًا أساسيًا وفاعلاً فى الرواية، فله دور محدود فى القصة القصيرة، وإن كان وجوده يثريها ويشيع الحيوية بين جنباتها.

أما الرؤية فهى ليست فى الحقيقة عنصرًا بالمعنى المفهوم، لأنها

فحوى العمل ومضمونه، هى ثمرة اجتماع العناصر الأخرى وانسجامها وعملها معًا، فهى رائحة العمل المميزة له وخلاصته، والأثر الذى يتركه والكلمة التى يقولها، لذلك رأينا أن نحجز لها مكانًا يليق بها تأكيدًا لأهميتها.

على أننى لاحظت أن بعض الباحثين والأساتذة، الذين كتبوا عن فن القصة، كتابات تدرَّس على طلبة المرحلة الثانوية وبعض الجامعات، ويلقونها فى محاضراتهم، يحتسبون ضمن عناصر القصة القصيرة الزمان والمكان، ولست أدرى ما الذى أوحى لهم بذلك؟ وهم لاشك يدركون أن كثيرًا من القصص الحديثة ليس فيها زمان أو مكان، وإن وجد واحد منهما فليس جوهريًا، إذ لا تحتمل القصة القصيرة ذلك، وليس فيها متسع من الصفحات فضلاً عن تأثير ذلك على مبدأى الوحدة والتكثيف.

أولاً – الرؤية

هذا هو العنصر الوحيد غير المرئى أو الملموس فى الفن القصصى، إذ لا نستطيع أن نعثر عليه محدَّدًا ونشير إليه قائلين، هذه هى الرؤية، لأن الرؤية تكمن وراء العمل الفنى وتدفع الكاتب إليه، وتمثل نقطة ضوء بسيطة تشع على الحياة والكون والإنسان، تنير الطريق أمامه وتتسرب بالفن إلى روحه، وترسخ فى أعماقه وتلون – مع مداومة الاتصال بالفن – نظراته للحياة والمجتمع. فما هذه الرؤية التى لها هذه الأهمية؟

مع أن كثيرًا من الباحثين الذين يتناولون عناصر القصة القصيرة، لا يمنحونها الاعتبار اللائق بها، وأحسب أن لهذا الأمر خطورته، لأن تقديرنا لها يحرِّض على الاهتمام بها، ويحث الكاتب على أن يفكر فيها ويسعى إليها، ويمتلئ بأهمية الإحساس بوجودها، وضرورة أن تطل من وراء كل قصة يكتبها،

إنها هى التى تجيب دائمًا عن السؤال:

لماذا اخترت هذا الموقف بالذات؟ ولم تختر ذاك أو ذلك؟ بإمكان الرؤية أن تجيب عن هذا السؤال ، الذى تحدد الإجابة الناجحة والسديدة عنه من هو الكاتب الكبير، لأنها روح العمل الفنى وفلسفته النابعة من الموقف أو الحدث، فى عبقه وشذاه، أو رائحته أيًا كانت.

الرؤية هى جوهر العمل ونواته الفكرية، التى قد تصدر أحيانًا عن الفنان دون وعى منه من فرط خبراته، وعمق نظراته وحرارة إحساسه وشفافيته، وكان لابد أن نشير إلى هذه النقطة التى نحسب أن الكثيرين يغفلون عنها، ولا يتوقفون عند الآلية السرية لحدوثها وانبثاقها فى نفس الكاتب.

فالواقع يدور ويتحرك حول المبدع، والأحداث تترى والمواقف تتعاقب والحياة تنقلب أمامه ومن خلفه، فهو بحسه المرهف وعقله المستقر وثقافته الحية المتجددة يتأمل ويتابع، وما يلبث أن يتوقف إزاء حدث بذاته، يدرسه ويتساءل عن طبيعته وأسبابه وظروفه وأطرافه وأثره، وتبدأ الحاسة الفنية فى العمل، وتفتح البوتقة التى بداخل الفنان، وتستدعى كل أدواتها وقرون استشعارها لتشكيل وبَلْورة هذه الفكرة فى صورة ما.

لماذا توقف الكاتب أمام هذا الحدث؟ أو إزاء هذه الفكرة بالذات وقبض عليها بجماع أعصابه؟ ومضى يغمسها فى مشاعره، ويدسها فى أعماقه، ويوجه إليها نار بوتقته الإبداعية كى تنضج وتتشكل فى صورة جديدة، وتتلقى من روحه ضوءًا جديدًا فتبدو ثمرة ناضجة ودرة باهرة؟ الإجابة التى نتصورها هى:

أن الفنان تحول مع الثقافة والخبرة والإحساس، بالإضافة إلى الموهبة إلى جهاز فنى مرهف، يتأثر ويشعل النور الأحمر آليًا إذا التقى بموقف أو حدث ذى دلالة وله مغزى، ويمكن أن يصبح بالتشكيل الفنى والعمل الملهم شيئًا رائعًا ونصًا بديعًا يفوق ما سبق تقديمه ويتميز على غيره. يحدث هذا فى

أحيان كثيرة دون وعى من الفنان أو الكاتب لأنه هو نفسه، فى أحيان كثيرة أيضًا، لا يكاد يعرف شيئًا عن نفسه، لأنه تحول إلى بوتقة غنية تريد له وقد لا تريد، وتوجهه يمينًا وقد توجهه فجأة إلى اليسار، ولا يحسبن القارىء أن الكاتب بلا شخصية ولا كيان ولا رأى، وحاشاه أن يحسب ذلك أو يظنه، وإنما المقصود أن الكاتب بعد طويل ممارسة وامتلاك لناصية الفن، وإذا كان موهوبًا محبًا لفنه، فانيًا فيه، تولى الفن مصيره وشكل له فى أعماقه بوتقة ترشده، ركب فيه جهازًا سرِّيا ينظر له ويفكر، ويعينه على اختيار أرهف اللحظات وأجمل الأفكار وأروع المعانى وأثرى الألوان والعبارات.

وهذه البوتقة منه وهو منها، فلا تختار له شيئًا غريبًا تمامًا عنه، وإنما تختار له ما هو مهيأ له، ما هو لائق به، وما هو متسق مع ثقافته وموهبته وتربيته وبيئته وأحلامه وطموحاته وتجاربه.

باستطاعتنا إذن أن نقول إن الرؤية تفضى بنا إلى منهج فنى، لا يتوافر إلاَّ للموهوبين والمبدعين المتميزين وهو «الاختيار»، والحق أن الفنون عامة والقصة القصيرة بشكل خاص، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا المنهج، إذ تكمن فيه كل نجاحاتها، وهو اليد الخفية المرهفة التى تحسن الالتقاط وتجيد التمييز بين هذا الموقف وذاك، بين هذه الكلمة وتلك، تفضِّل هذه الزاوية وتدع غيرها، تؤثر هذا الأسلوب الذى قد يبدو غريبًا، وتتخلى عمّا تعودت عليه، تبدأ من هنا لا من هناك، تجعل النهاية فى البدء، وتؤخر البداية، لماذا جعلت هذه الشخصية ضعيفة مترددة؟ ولماذا جاء وصف هذه الفتاة على هذا النحو؟ ولماذا قلت إن هناك ريحًا تعصف ؟ ولماذا توفّى البطل فى هذا الوقت بالذات؟ فلكل شىء سبب وتبرير ومنطق، والكاتب يسأل نفسه قبل أن يسأله الفن لأنه ليس حرًا يفعل ما يشاء. واعترافًا بفضل الاختيار قيل فى مناسبات عدة: إن الفن اختيار.

ونحن هنا نحاول أن نثبت أن الاختيار يعمل لحساب جهة محددة

ولا يعمل عشوائيًا، إنه يعمل لحساب الرؤية، إنها علاقة عبقرية سرية ومقدسة، تبدأ من البوتقة الإبداعية التى أراد لها الله أن توجد، وتتوافر لفنان معين.

هذه البوتقة تحتشد بالرؤى والأفكار، وعندما تتحدد الرؤية المطلوب العمل لحسابها؛ تبدأ أجهزة الاختيار فى فرز وتصنيف كل المواد المعروضة عليها، تقلِّب فيها كما تقلب امرأة فى سوق القماش، بالخبرة والثقافة والإحساس. ونحسب أن هذا يعنى أن مبدأ الاختيار لا يقتصر دوره على تحديد الموضوع أو الثيمة Theme، ولكنه يعمل بدأب تقريبًا فى كل مراحل العملية الفنية، وهذا هو السر فى ارتباط الفن بالحرية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الرؤية هى المضمون، أى معنى ودلالة العمل الفنى، والمضمون غير الموضوع، لأن الأخير يقصد به الحدث نفسه أو ملخص القصة إذا جاز أن تلخِّص، وكثيرًا ما يخلط بعض المثقفين بين المضمون والموضوع، وأطمع أن أوفق فى السطور التالية فى بيان طبيعة كل منهما، والفروق الأساسية بينهما، أو كما يقال فى لغة السياسة، فض الاشتباك الناشىء فى الأذهان بينهما. فالرؤية أو المضمون، رأى فكرى للموقف، أما الموضوع فهو الموقف ذاته، وتمثل الرؤية بشكل من الأشكال رأى الكاتب فى جانب من حياة جماعة من الناس، وهى سلافة تجربته الحياتية مع الواقع بشتى أبعاده وعناصره، ولابد للكاتب من رؤية لأنه ليس مجرد وصَّاف أو حكَّاء، يؤلف الحكايات أو ينقلها عن الآخرين ويرويها علينا، وهو ليس مؤرِّخًا يصور الحدث من أجل الحدث نفسه، بل لأن الحدث يعنى بالنسبة له شيئًا ما والقاص صاحب فكر، لكنه لا يدبج المقالات الفكرية ولا الفلسفية، وليس ممن يبحثون عن نظريات معرفية أو وجودية، إنه يفكر بالقص ويتفلسف به، ويعبر من خلاله عن آرائه التى شكلتها ثقافة عميقة وحس مرهف، وتأمل ذكى وعبقرى لمفردات الوجود والعلاقات السائدة بينها جميعًا، ورصد لمتَّاح لأسرار الحركة الإنسانية وهى تتدفق وتجرى على أرض واقع متغير.

لابد أن تكون هناك رؤية لدى الكاتب فى كل شىء، مادام فيه قلب

ينبض وأنفاس تتردد، وهذا ما يحقق له القيمة فى مجتمه ويضعه فى صدارة أبناء أمته، ويجعل الأجيال التالية حريصة على أن تطالع صفحاته يومًا بعد يوم، دون أن تحاول التخلص منه وإلقاءه فى ظلمات المتاحف.

وكما أن علاقتنا بأى كائن حى، إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما يبوح به شكله، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع حينما نخلع عليه معنى أو ننسب إليه وظيفة. حقًّا إن الكون عامر بالموضوعات، والعالم ملىء بالمواقف والأحداث، فإذا ما نجح الكاتب فى أن يقتطع من هذا العالم موضوعًا يعيد تكوينه لحسابه الخاص، معبِّرًا عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعانى، استحال هذا «الموضوع» إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة، أى ذات مضمون، فالموضوع بلغة أرسطو هو المادة، والمضمون أو الرؤية هو الصورة، ومن هنا قال «مالرو» فى كتابه «الخلق الفنى»:

«**إذا كان العالم أقوى من الإنسان، فإن معنى العالم - وهو ما يبرزه الفنان - لهو بلا ريب أقوى من العالم**» ذلك لأن الفنان يخلع على الواقع بإبداعاته المتباينة بعدًا إنسانيًا له، يضيئه من جديد ويعيد خلقه، ويفسح له مكانًا بارزًا فى سجل الخلود.

وهذا هو السر فى أن الفنان لا ينظر إلى الطبيعة أو الأشياء كما هى، أو كما يراها الإنسان العادى، ولكنه يرى فى بعض مظاهرها صورًا وملامح تتجاوز ما هى عليه بالفعل، إنه يستنطقها، وهى تستنطقه، تنفذ فيه وينفذ فيها، ويجد كل منهما فى الآخر ما يبحث عنه.

إن المضمون الذى ينطوى عليه العمل الفنى، سواء كان من الفنون ذات الصيغة المكانية، كالنحت والعمارة واللوحة، أو ذات الصيغة الزمانية كالموسيقى والأدب، يسمح بتفسيرات متعددة مع تغير الأذواق والأزمان، وتغيُّر حالة المتلقى من آن لآخر، والموضوع فى حد ذاته لا يسمح بهذه التفسيرات، ولكن الذى يطلقها ويوحى بها هو المضمون الكامن فى العمل أو الرؤية التى فجرته فى قلب صاحبها، لأن المضمون أكبر من مجرد الموضوع أو المادة التى صيغت منها القصة،

ولنقرأ هذا المثال الذى عرضه إرنست فيشر فى كتابه «ضرورة الفن».

«مثلاً» السحب والعاصفة تتجمع فوق مدينة «قد يعالج الرسام ذو النزعة الطبيعية الموضوع نفسه بحيث لا تعنى لوحته شيئًا أكثر من عاصفة طبيعية واقعية فوق مدينة طبيعية واقعية، فلا يملك المشاهد إزاءها أكثر من أن يعترف بالدقة التى سجل بها الفنان العاصفة، وينزل ذاك بمضمون اللوحة ومعناها إلى الحد الأدنى، أى إلى درجة التشابه التى حققتها، وقد كان أمينًا جدًّا مع موضوعه وهو العاصفة، وعند ذلك يصبح العمل الفنى مجرد نسخة من الواقع منظورًا إليه من الخارج، نسخة خالية من المضمون أو الفكر، ودون أن تصبح فى ذاتها واقعًا جديدًا ومهمًا، ويمكن مع ذلك أن تكون لوحة مرسومة بعناية، ويكون فى ذلك سبب وجودها، ولكن ماذا يكون المعنى الأعمق للعمل الفنى إذا لم يفعل أكثر من مجرد نقل ظواهر طبيعية وتسجيلها، وإذا لم يكشف ويعرى ويقبض على الأشياء متلبسة».

إن قصة «العجوز والبحر» لهيمنجواى من حيث موضوعها قصة رجل صياد عجوز، تعوَّد أن يصيد السمك ويبيعه بصورة لا تجعل حياته تتجاوز حد الكفاف، ورغم كبر سنه كان يعمل باستمرار ودأب، لكنه كان يتمنى أن يصيد سمكة كبيرة، وفى يوم من الأيام يمضى إلى مسافة بعيدة فى البحر، كى يعثر على تلك السمكة الكبيرة، وبالفعل يجدها، فيلقى عليها الرماح وهى تقاومه حتى يتغلب عليها أخيرًا، وقد انهدَّت قواه، ويربطها بالزورق ويسقط فيه بعد أن بقى بلا نوم عدة أيام، وبعد أن يصل إلى الشاطئ يجد السمكة الكبيرة التى كان الدم يسيل منها قد أصبحت مجرد هيكل عظمى لسمكة، لم يصدق من رأى الهيكل أن هذا الرجل العجوز البسيط الضعيف قد صادها وجرها من المياه العالية فى زورقه الصغير، لكنها الآن ليست إلاَّ حطامًا، وهو أيضًا. هذا من حيث الموضوع، لكن هل هذا هو الذى يبقى من قصة «العجوز والبحر»؟

لا .. بل ألف لا .. لأن ما يبقى منها كثير.. وما يبقى منها ليس فى أية

كلمة من كلماتها، ولم يرد ذكره فى فصولها على الإطلاق، لكنه متضمن فيها، إنه المضمون أو الرؤية، الإنسان فى مواجهة القدر، ولا بد أن يؤكد قدرته، حريصًا على ألَّا ينهزم، والإنسان يظل عمره يبحث عن مصيره وعما يتصور أنه السعادة، فإذا به فى النهاية مثل حطام السمكة، على أنه من الناحية المعنوية يحتسب للعجوز انتصار رائع لم يحرزه الشباب أنفسهم، دلالات كثيرة يمكن أن تتفجر من عمل ثرى على هذا النحو، وقل مثل ذلك على أعمال أدبية لا حصر لها خلَّدت أصحابها وتغلغلت فى وجدان الناس، وأثَّرت فى مسيرة البشرية، ليس بتفاصيلها الدقيقة ولكن بدلالة هذه التفاصيل ومعناها، والمغزى البسيط الكامن فى أعماقها، الذى يمثل اللؤلؤة فى قلب المحارة. والفنان فى سعيه الحثيث وقلقه الدائم وفكره المشتعل وروحه الوثابة، يتطلع دائمًا نحو لؤلؤة مجهولة لا يعرف فى أية محارة سوف يعثر عليها، لكنه يتوق إليها، وقد يعثر بلآلئ مختلفة صغيرة وكبيرة طوال حياته، لكنه يظل دائمًا يبحث عن لؤلؤة هى درة اللآلىء وأكثرها إشراقًا وتألقًا، والأديب القاص باحث عن اللؤلؤ، وليس مجرد صاحب أفكار وقصص مسلية، ولهذا السبب نفسه لا يعتد بالقصص البوليسية، لأنها مجرد تسلية وتشويق أصم، ووسيلة لطيفة لإزجاء الوقت، ولكنه وقت ميت ضائع، لعله أفضل قليلاً من مشاهدة برامج الثرثرة الفارغة فى التليفزيون، أو التسكع فى الشوارع بلا هدف.

السر إذن يكمن فى الرؤية، فى المضمون، فى صدى العمل الأدبى، فى روحه، فى مغزاه الذى يبقى فى الذاكرة والوجدان، بعد أن يذهب الموضوع أو التفاصيل، أو مادة العمل الفنى. وينكر بعض الباحثين أن تكون للقصة رؤية ولا غاية إلاَّ هى نفسها، ويعللون رأيهم بأن الكاتب عندما يلتزم بتجلية فكرة من الأفكار، فقد يقوده ذلك إلى افتعال مواقف أو إقحام أشخاص، فينقلب إلى داعية بدلاً من أن يكون فنانًا خالصًا.

تقول الكاتبة البلجيكية «نللى كورمو» (فن القصة - ت - أحمد أبو السعد):

«لئن كان بديهيًا أن القصة لا غاية لها إلاَّ هى بالذات، ولئن كان

قانون كينونتها الأساسى خاصًا بها، أى جماليًا محضًا، فهذا لا يمنع أن معظم القرَّاء يبحثون فيها عن معنى فلسفى، أو على الأقل عن خميرة أخلاقية، ونوضح فنقول خميرة للتفكير الأخلاقى لا بناء أخلاقيًا».

إن من يقول «أدبًا» لا يعنى «نزهة» وإنما «وعيًا» وإن مهنة الأدب تمتاز بهذه الخاصية، وهى أن صاحبها ينخرط فيها كليًا ويمارسها بعمق أعماق نفسه، ويصب فيها جوهر ذاته فى لحظة معينة، ويوسعنا القول إن الأديب كائن أشد قلقًا من الآخرين، إنه قلق فضولى تجاه معنى مصيره، وتجاه روح العصر الذى يعيش فيه، إنه رجل لا يستطيع أن يعيش دون أن يتساءل لماذا؟ وكيف؟ ومن هنا كان الشرط الرئيسى للأثر الفنى ألاَّ يكون «لا مباليًا» ولا لون له، وكأن الأثر الفنى الحقيقى هو الذى ينخرط فيه الكاتب بكليته ويلتزم برمته، فى مثل هذا الأثر يتبادل القارئ والفنان الغذاء معًا دونما هدنة، ويتكاتفان، ويبرر أحدهما الآخر، وهكذا يكون الأثر فى وقت واحد سرورًا واجبًا ورضى وتضحية.

وقد قال فرانسوا مورياك: «**إن قيمة أثر ما هى بمقدار ما ينعكس فيه مصير ما، وهذا ما يبرر قولنا ، إن القصة ينبغى أن تصدر عن فلسفة للحياة، فبفضل هذه الفلسفة تكتسب لهجتها الإنسانية فى أشمل مظاهرها وأعمقها**».

ولعل ما ذهبت إليه الكاتبة البلجيكية، يؤكد ما سبقت لنا الإشارة إليه فى غير هذا الموضع، من أن الرؤية تذوب فى النص تمامًا، كما يذوب السكر أو الملح فى الماء بحيث ترد بصورة ضمنية، أو متضمنة، ولذلك فالرؤية تسمى أحيانًا المضمون، وهو الذى ينبثق انبثاقًا من الحدث، أو من تعبير الشخصية عما يؤرقها. وبإمكاننا القول بعد هذا إن الرؤية، هى البذرة التى يجب أن تدفن فى تلافيف النص، ولكنها برعاية الكاتب وفنه وخبرته، تصبح شجرة مورقة ونضرة، أو وردة فاتنة تلفت الأنظار وتخلب الألباب.

ومن أمثلة الرؤى التى شغلت بعض الكتَّاب وحاولوا التعبير عنها

فى قصصهم القصيرة، ولا تزال صالحة للمعالجة والتناول من جديد لأنها أرواح كما قلنا، يمكن أن يلبسها هذا ا لجسد، وبعد أن يفنى يلبسها جسد آخر فى زمن آخر ومكان آخر.

1 - إحساس الإنسان بحصار القدر.

2 - صراعه بين الخير والشر.

3 - جفاف الروح فى عالم المادة.

4 - ضرورة تمسك الإنسان بالإرادة من أجل الحياة.

5 - الحب كفيل بإضاءة العالم.

6 - كيف يمكن أن نستنبت الأحلام من قلب الكوابيس؟

7 - كيف نعود إلى البراءة لنشكل إنسانًا جديدًا؟

8 - الغربة وسيلة اكتشاف.

9 - الغربة تعيد صياغة الشخصية.

10 - هل يمكن للإنسان أن يعيش بالوجدان فقط ؟

11 - إلى متى يمكن أن تخدعنى ؟

12 - إننا ننظر للعالم من حولنا بالبصيرة لا بالبصر.

13 - طفولتنا أجمل ما فينا، والعودة إليها مجد.

14 - حاجة الإنسان للمشاركة حتى من الجماد.

15 - عندما أواجهك فأنا أواجه نفسى.

16 - قد تولد الحياة فى المقبرة.

17 - أنت لن تستطيع أن تخفى سرك طويلاً.

18 - الانتقام منك يتم ولو بغير يدى.

19 - الجسد الإنسانى أقوى مما نتصور.

20 - **لكن الروح أقوى من الجميع.**

21 - **هل المال يستحق الاقتتال من أجله ؟**

22 - **الحرية أغلى من الروح، وهكذا نموت أحرارًا.**

23 - **الميت يخامره الأمل ، أحيانًا.**

24 - **حلاوة الحياة فى أشواق لا ترتوى.**

25 - **الوظيفة تأكل الموظف.**

26 - **الحرب لا تعنى الموت.**

27 - **الحنان يلين الصخر.**

28 - **المغطى بلحاف غيره عريان .**

29 - **كم تخدعنا المظاهر.**

30 - **من لم يعلمه أبواه ولم تعلمه الأيام والليالى، علمه أبناؤه.**

لابد أن القارئ قد لاحظ أن الرؤية ربما ترتدى أحيانًا ثوب الحكمة أو المثل الشعبى، نعم:

لأن المضمون أو الرؤية هو خلاصة تجربة، ومعنى لموقف إنسانى، وكذلك الحكمة والمثل، لكن العبرة بقدرة الكاتب على بناء نص قصصى متكامل تذوب فيه الرؤية تمامًا، وقد يستولى القلق على بعض الكتَّاب خشية ألاَّ ينتبه القارئ لما استهدفه من قصته وما احتوت عليه من رؤية، لكن تلاشى الرؤية أدعى إلى إعادتها إلى الحياة وبزوغها فى قلب القارئ؛ الذى يعيد إنتاجها فى أعماقه دون أن يدرى ولو بعد سنين، وهذا لا يتحقق بالطبع إلاَّ ببناء متماسك، وعناصر فنية متوازنة ومنسجمة، وبدم القلب مكتوبة.

لا تفوتنا الإشارة إلى أن قصصًا كثيرة أقدم كتَّابها على صياغتها، محتشدين لها بتجربة ثرية، واحتضان طويل أسهم فى بلورة ملامحها بشكل جيِّد دون أن نسبقها فى خواطرهم أية رؤى، فليس من بأس فى ذلك، إذ القصة الجيدة

التى أخذت حقها كاملاً من روح الكاتب وإحساسه وخبرته وثقافته قادرة على أن تخلق رؤيتها وأن توحى بها، وسوف تدفعها إلى نفوس القرَّاء حتى لو لم يقصد صاحبها إلى شىء من ذلك.

وكثيرًا ما كتبتُ قصصًا أصور فيها بعض مواقف صادفتنى لمجرد تسجيلها لما فيها من جدة وطرافة، وأدهش إذ يفاجئنى القرَّاء باستعراض دلالتها ومضامينها الجديدة، التى بهرتهم ولم تكن قد خطرت ببالى قط.

ونقصد بذلك أن الكاتب غير مطالب بأن يعثر على الرؤية أولاً قبل الكتابة، لكنه - فيما أزعم - مطالب أن يتصور القصة قبل كتابتها وأن يمررها على ذهنه ويديرها، ومع دورانها تكتمل ملامحها، مثل طريقة صنع الأوانى الفخارية، حيث يدفع العامل الفنان عجلة قدمه، فتدور أمامه الآنية فيسويها، وهكذا تكتسب شكلاً، وتتبدى رؤيتها بالتدريج، عندئذ يصبح أمر الكتابة يسيرًا؛ لأن وضوح الرؤية قبل الكتابة يطلق كل شىء فى المبدع، ويصبح المضمون أو الرؤية كشَّافًا يمسكه الكاتب بيده ويجرى به فى الظلام على هدى دون تعثر أو اصطدام أو خوف.

وهذا هو السر فى أهمية التحضير، الذى لا يعد تجهيزًا للمادة فقط، ولكنه بحث عن المفتاح الذى يفتح أبواب جميع الغرف، وإذا أجهد الكاتب نفسه فى التحضير، وبذل كل ما فى وسعه ليبلور المادة ويشكلها وأصبح راضيًا عنها، فليبدأ ولا يشغل نفسه بالرؤية فسوف تظهر رغمًا عنه، ودون وعى بينما هو يكتب ويطرح أفكاره، وربما لا تظهر - كما سبقت الإشارة - إلاَّ عند الطرف الآخر، القارئ أو المتلقى.

ولا بأس أن تتشابه بعض القصص فى رؤاها، لكن المهم كيف صيغت كل منها، وكيف أمكن للقاص أن يشكِّل عالمًا متميزًا، امتزجت فيه الشخصية بالحدث واللغة فى بناء فنى حى ومتماسك وقادر على التأثير والإمتاع. وأخشى ما أخشاه أن يظل الكاتب جالسًا ينتظر هطول الرؤى عليه، أو يسعى كاتب آخر أكثر حماسة للبحث عنها ومواصلة السعى لطلبها فى مظانها، إذا فعل ذلك

فإنها الخطوة الأولى لكتابة قصة فاشلة، فليس مطلوبًا منه ذلك على الإطلاق، لأنه سوف يفتقد عاملاً مهمًا فى الإبداع الفنى وهو الصدق، والصدق منبعه النفس، وذات الكاتب الشاعرة، يقول صمويل بتلر (أنشودة البساطة... يحيى حقى). «**حذار من الجرى وراء فكرة، دعها هى التى تتصيدك أنت، الأفضل لك أن تقتصر على الفكرة التى تتطلب السفور على يديك وتظل تلاحقك وتلح عليك حتى تستجيب لها، إنها تناديك وخير لك ألاَّ تصيخ إلَّا لندائها وتوليها أتم عنايتك، واصبر إلى أن يصلك هذا النداء ولكن قبل أن يصلك إياك أن تفعل شيئًا**». وقبل أن ننتقل من الرؤية إلى ما بعدها، ليتنا نقضى لحظات مع يوسف إدريس وقصته «العصفور والسلك» وهى لا تتجاوز كونها لقطة خاطفة لعصفور يقف على سلك التليفون المعلق فى الفضاء، ومضى الكاتب يحدق فيهما معًا، ويستقطر ما يمكن أن يمثلاه من دلالة ومعنى، وما يكمن فيهما من حياة.

سوف يلحظ القارئ فى يسر تأثير الرؤية على الكلمات؛ على تشكيل العبارة وشحنها بروح الكاتب وثقافته ونظرته للحاضر والمستقبل.

العصفور والسلك ..

«اختار أعلى بقعة وحط.. كانت سلكًا ، مكانًا بين عمودين من سلك تليفون، مخالبه تشبثت برفق ، هبت الريح وصفر السلك، تمايل، تشبث أكثر، هو لا يكف عن الحركة، والحركة عنده مفاجئة، فجأة تأتى، فجأة تحدث، فجأة تبلغ أقصى المدى، فجأة شقشق، فجأة تلفت، فجأة رفرف، فجأة صوصو، انتشى فجأة،طار، حمام، حوم، حط، تشبث، تلفت، على مقربة لمح الأليفة.

رفرف. رفرفت. اقترب. اقتربت. صوصو. شقشقت. حك المنقار بالمنقار، حكت . أمال رأسه، أرقدت رأسها فوق رأسه. انتشى. نط. بالقفزة أحب بالقفزة هبط، بالنشوة تبرز. بصقة براز أبيض لونت السلك، السلك

صدئ، قديم، غير سميك، يحمل فى هذه اللحظة بالذات، وفى نفس الوقت، سبع مكالمات معًا، لا شيء فى الظاهر يحدث، فى الداخل تدور عوالم وأكوان، سلامات، احتجاجات، تحيات، صفقات، وداعات، استغاثات، أرض تباع، بلاد تباع، أصوات غلاظ، صوصوات رقيقات، تختلط الكلمات، تتمازج، تتوحد، كلها فى النهاية تصير، ماديًا، إلكترونات، شحنات متجانسات، متشابهات، كلمة الحب لها نفس شحنة البغض، كهارب الصدق هى كهارب الكذب، الصراحة كالنفاق، اللوعة كاللعنة، الليل كالصبح كالنهار، الحرام كالحلال، النضال كالخيانة كالكفاح، البطولات كالنذالات، كلمات، شحنات، إلكترونات متحفزات متحركات، فى ومضة بحركتها تغير مصائر، تجهز مشاريع، تنتهى وتبدأ حيوات واتجاهات، ومضات وتتم موافقات، وتبرم صفقات، وتدبر مؤامرات بالكلمات، بنفس الكلمات الطيبات.. والسلك قديم، صدئ صامت، داكن، لا ينم مظهره عن شيء مما فى داخله يعتمل ويدور، ولا يبدو منه أو عليه أقل تغيير، مستمر فى وجوده الظاهر الطويل الممتد. والعصفور متشبث بالسلك، بمخالبه البريئة يمسك بهذا كله ويحتويه، فى ملكوته الخاص يحيا، لا يدرى حتى بأن السلك سلك، بله بأن ما يسرى فيه يسرى فيه، إن هو إلاَّ مكان عال للوقوف، وقوف كلما فرغ صبره منه، فجأة يتقافز، يرفرف، يشقشق، يطير، يحوم، بالقفز يزاول مع وليفته الحب، وبنفس القفزة يهبط، وبالنشوة يصوصو، وبالنشوة خالى البال يتبرز، بصقة براز صغيرة بيضاء على السلك، نفس السلك، كالزمن، كالصدأ تتراكم».

ثانياً الموضوع:

موضوع القصة Theme هو الحدث أو الحدوتة الشعورية التى تتجسد من خلالها الرؤية ، وهو يشبه بلغة المناطقة «الماصدق» فى مقابل الرؤية بوصفها «المفهوم»، وإذا كانت الرؤية هى الصورة فى نظر أرسطو، فإن

الموضوع هو المادة القصصية التى بدونها لا يكون هناك قص، وإذا كان هناك نص بدون موضوع، أى موضوع، فهو ليس أكثر من شقشقة لفظية، وبراعة لغوية تضم بين أحضانها خواء وتمشى على الماء.

الموضوع هو حدث يتم فى مكان وزمان محددين، تنشأ عنه علاقات إنسانية مختلفة، ويتمثل أيضًا فى سلوك الشخصية التى تسعى لتحقيق هدف، وتعبير عن آمالها ومشاعرها الوجدانية.

والموضوع يمكن أن يكون مشكلة عاطفية، رغبة فى الانتقام، إحساس بافتقاد الأصدقاء، سعى للخلاص من مأزق، خوف من قوة أكبر، محاولة للتغلب على عجز مالى أو بدنى أو نفسى، جزع إزاء عزيز يحتضر، متهم يعانى فى سبيل إثبات براءته، مسئول كبير يتورط فى فضيحة، أب يقاسى من معاملة أبنائه. وإذا كانت القصة تكشف مجهولاً أو تروى خبرًا، فليس بالإمكان اعتبار كل خبر قصة، وإلاَّ أصبحت صفحة الحوادث مجموعة قصص معاصرة وواقعية، حدثت بالفعل ومعظم أطرافها أحياء.

إن الخبر كى يصبح قصة لابد على الأقل أن يكون ذا مغزى، فضلاً عن صياغته الأدبية التى تتسم بسمات مميزة، وخصائص معينة، تجعل منه جنسًا أدبيًا مختلفًا عن غيره من الأجناس، والحكم نفسه يصدق على السير الذاتية أو التراجم فهى ليست قصصًا بالمعنى الفنى، رغم أنها تحتوى على العديد من الأخبار والمعلومات بل والعاطفة أحيانًا، والمعاناة والأحداث والمفاجآت وصور الكفاح والتحول المتعددة.

إن ذلك كله لا يرفعها إلى مرتبة القصة بمفهومها الفنى، لأنها على الأقل ليست ذات أثر كلى يشملها منذ البداية حتى النهاية، على أننا لا نقصد هنا ما قصده د. رشاد رشدى فى كتابه «فن القصة القصيرة» حيث قال: «**لكن الأثر أو المعنى الكلى لا يكفى وحده لكى يجعل الخبر قصة، فلكى يروى الخبر قصة**

يجب أن يتوافر فيه شرط آخر، هو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أى أن يصور ما نسميه بالحدث».

غنى عن البيان أن القصة الفنية الحديثة لم تعد لها علاقة بالبداية والوسط والنهاية، لقد أصبحت كيانًا عضويًا واحدًا، منسجمًا ومتماسكًا، مثله فى ذلك مثل أية سلعة أو شىء موجود فى حياتنا المعاصرة، له شكل وليس له بداية أو نهاية، وعذرًا للقارئ فى محاولتنا تقريب المثال له بقولنا إن القصة كيان له شكل خاص به، مثل الكرة أو القلة أو البدلة أو التليفزيون والثلاجة؛ ونرتفع قليلاً عن الأشياء الجامدة والسلع الاستهلاكية لنقول إن القصة مثل الأشكال الفنية المجسمة التى تزين كورنيش جدة، أو تماثيل الشخصيات التى تحرس ميادين القاهرة، أو كأية لوحة فنية، كل ذلك بلا بداية أو نهاية، إنها تكوينات فنية. الموضوع إذن هو مادة القصة، حدثًا كان أو موقفًا أو حالة أو لحظة شعورية - إلخ، والموضوع عنصر بالغ الأهمية، لأنه الهيكل العظمى لهذا المخلوق الأدبى، ولنا أن نتخيل أمامنا الآن هيكلاً عظميًا لإنسان، أو لفيل أو سمكة ونسأل أنفسنا، هل كان يمكن أن يكون ثمة مخلوق بدون هذا الهيكل؟ أغلب الظن أن الإجابة سوف تكون: لا . بالتأكيد لا.

الموضوع بالنسبة للقصة هو هيكلها العظمى، وهو كهيكل المخلوقات المختلفة، مجرد عظام مجتمعة فى نسق ما، ولا يتميز بجاذبية خاصة، كما أنه لا يتعين أن يقدم وحده أو معزولاً عن نسيجه ولحمه وجلده ودمه وأعصابه، لكن القصة - فى نظرنا - لن توجد بدونه، شأنها فى ذلك شأن كل شىء لابد له من مادة، بسبب بسيط جدًا ومهم جدًا هو أن القصص التى اشتهرت بفضل تشكيلها وتصميمها، لم يختر كتابها أشكالها بمعزل عن موضوعاتها، ولا يستطيع أحد أن ينكر مبدأ مهمًا من مبادئ الفن هو أن الموضوع يختار شكله، والموضوع الجيِّد يتأبى على الطرح من خلال موهبة خلاقة إلاَّ فى شكل جديد. وفى الوقت نفسه يتعين علينا ألاَّ نفصل بين الموضوع والشكل، إلاَّ من أجل الدراسة فقط، وإنه لمن

الخطأ أن نقول إن لقصة ما موضوعًا ما، ويمكن أن يقال ذلك بيسر فى كل الأعمال غير الفنية، فباستطاعتنا القول إن موضوع هذه المحاضرة هو «أمراض الأبقار» أو «أثر التليفزيون على الأطفال»، وبمقدورنا أن نشترى عدة كتب تتناول موضوعًا واحدًا مثل «العرب والاستعمار»، أو «استخدام الطاقة الشمسية» لكن العمل الفنى تمتزج فيه كل العناصر فى نسيج واحد عضوى ومتماسك، بحيث يصعب الفصل بينها، بل تستحيل إعادتها مرة أخرى وتفكيكها إلى عناصرها الأولية، ويصبح الكيان الجديد مختلفًا عن مكوناته، كما يقول الفلاسفة عن الإنسان : «إنه أكبر من مجموع أجزائه».

لكننا - كما سبقت الإشارة - نفصِّل القول فى ذلك لغرض الدراسة وحدها، وللتأكيد على أهمية كل عنصر وأهمية خدمته فنيًا وفكريًا قبل أن ينصهر مع بقية العناصر. ولو حاولنا - فى هذا الإطار - من أجل التقريب ، تشبيه القصة ببناء بيت، فإن الأعمدة والقواعد فيه هى الموضوع والطوب والحجارة هى الألفاظ، أما طريقة البناء والتصميم فهى الشكل.

وتتملكنى الدهشة عندما ألحظ أن النقاد حريصون على الشكل يلتمسونه فى كل الأعمال ويقدمون له جل الاعتبار، وكأن جماع جهد الفنان موجه إلى الشكل فقط دون أدنى عناية بالموضوع، والحق أن الذى يختار الشكل هو الموضوع ، وليس باستطاعتى أن أتصوَّر كاتبًا يمكن أن يختلق شكلاً ويتصوره مجردًا، ينقلب فى رأسه دون أن يتمثل فى مادة خام.

إن النص الجيِّد - فى زعمنا - موضوع متميز ومعالجة فنية ملهمة، فالموضوع سابق على الشكل، وهو الذى يختاره ويبحث عنه، ويظل يدور فى رأس صاحبه بحثًا عن صورة لائقة يخرج بها إلى النور، ومن هنا أتصور الموضوع كالمرأة، تريد أن تظهر فى يوم عرسها أبهى ما تكون، وتشرق على الناس فى قمة جمالها، أو ما يمكن أن يخلع عليها أقصى قدر من الجمال، تذهب إلى محل

الأزياء فتختار من بين كل العروض ثوبًا رائعًا لابد أن يناسب قدها، ومهما كانت روعته فلا تقبله مادام كبيرًا عليها أو قصيرًا أو ضيِّقًا بشكل زائد، لابد أن ينسجم ويتناغم مع حجمها، طولها وعرضها ولون بشرتها وتقسيم جسمها، ويرضى ذوقها، وأن يعبِّر عن تطلعاتها الجمالية، وتخرج من الأزياء إلى الكوافير والماكيير ثم إلى الجواهرجى وغيرهم، ثم تطلع على الناس فى أبهى صورة، حققتها لها إمكانياتها المادية والشكلية والاجتماعية. المرأة فى هذا المثال ... هى ... الموضوع.

وبدون المرأة فلا أزياء ولا عرس، ولا زينة ولا ذهب. ويؤخذ فى الاعتبار قول العامة «لبِّس البوصة تبقى عروسة». وهو مثال يقف إلى جانب الشكل، ويذهب إلى أن الاعتماد الأساسى عليه، لكنه لا يغفل الموضوع تمامًا. لعل من الآراء المتوازنة فى مجال الفن عامة ما ذهب إليه د. زكى محمود بقوله :

«إن الناقد ينصب تحليله للعمل الفنى لا لينفذ من خلاله إلى نفس الفنان، ولا العالم الخارجى بماضيه وحاضره، بل ليقف عنده هو ذاته ليرى كيف تأْتلِفُ عناصره مما أدى إلى حسن وقعه على ذوق المتذوق».

إنه بهذا يؤكد القدرات الإبداعية التى تؤلف بين العناصر المختلفة لبلوغ غاية واحدة، وهى التأثير فى المتلقى، وليس من شك أن الموضوع أحد هذه العناصر، ولا نقول أبدًا إنه أهم من الشكل، لكن تجاهله ظلم.

إذا كان النقاد المحدثون يؤكدون التفاتهم للشكل دون الموضوع، فإن نقاد العرب القدماء كانوا يوجهون كل العناية إلى النص الأدبى، وهو فى الأغلب القصيدة الشعرية لاستخلاص عناصر الجمال وأسباب الجودة التى تتوافر لها، ومن أشهر من كتب فى هذه المسألة من القدماء «أبو عثمان الجاحظ» فى كتابه «البيان والتبيين» حيث يقول:

«إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والقروى والبدوى، إنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفى صحة الطبع

وجودة السبك».

ويؤيده في ذلك كثيرون، منهم ابن خلدون، إذ يقول:

«والمعانى موجودة عند كل واحد، وتأليف الكلام للعبارة هو المحتاج للصنعة».

والغريب أن النقاد المعاصرين يعتقدون الاعتقاد نفسه ويعتمدون الرأى ذاته، ويستندون فى ذلك على ما ذكره القدماء، وأتجاسر فأقول، إنهم - على وجه اليقين - لم يمحصوه ولم يكِّدوا الأذهان فى دراسته وتأمله بعين محايدة، ولو تخلَّصنا من قيود القداسة وسيطرة التابو واستبداده، فسوف يكون بإمكاننا أن نتساءل:

أولاً - ألم يستوقفهم قول الجاحظ فى العبارة نفسها، الصنم، التى يحفظونها عن ظهر قلب «إنما الشأن فى إقامة الوزن» ألا يعنى هذا أنه يقصد الشعر، وإذا كان هذا مما يمكن للطفل أن يهتدى إليه، فهل يجوز - ولو من باب الجدل - أن نفرض على الأجناس الأدبية الأخرى ما نطبقه فى مجال الشعر؟

ثانيًا: ما الأجناس الأدبية والقوالب الفنية التى كانت سائدة آنذاك حتى يقال إن معانيها مطروحة؟ هل كانت بين هذه الأجناس فنون أدبية معقدة كالقصة والرواية والمسرحية، ومختلف القوالب الدرامية، الذى أذكره، وهو قابل للتصحيح، أن النثر الفنى لم يكن غير رسائل وخواطر ونقد، أضف إليها المقامة، ولم تكن ذات شعبية وليست محل اهتمام الكثيرين بدليل أننا لا نذكر إلاَّ مقامات الهمذانى والحريرى، ولم تتضمن إلاَّ بعض الحيل الطريفة والأفكار الساخرة والساذجة بما لا يقارن بفنون اليوم المركبة.

ثالثًا: «المعانى مطروحة فى الطريق».. نعم.. كانت المعانى مطروحة فى الطريق.. فما هذه المعانى المطروحة فى ذلك الوقت فى مجتمع بسيط وحياة قليلة المفردات؟ تشهد على ذلك موضوعات الشعر، وكانت تدور حول المدح والهجاء، الغزل والرثاء، الفخر والوصف، ولا نكاد نعثر

فى تاريخ الشعر العربى على غير ذلك، ونحسب أننا فى غير حاجة للتحدث عن الحياة المعقدة اليوم، التى اختلط فيها والتبس كل شىء، وتعددت السبل وتباينت الاتجاهات وتبدلت الأحوال والأشخاص والنفوس والعقول والسياسات ومجالات العيش والتعلم، واكتشفت عوالم وأسرار فى الأرض والسماء وفى أعماق البحار، والمعانى لا تزال مطروحة لكنها ملتبسة ومشتبكة مثل عصفورة.. والعصافير كثيرة.. فى حديقة الحيوان، ومثل ابنك الذى تبحث عنه بين جماهير كرة القدم فى مباراة ساخنة ومهمة.

رابعًا : تنهض جل الأعمال الأدبية والفنية على عامل مهم هو الخيال، حتى ليعتبره فلاسفة الجمال وأعلام الفكر الأدبى أهم شروط الإبداع، ولا نبالغ إذا قلنا إن أقوى مظاهر هذا الخيال تتجلى فى الموضوعات المبتكرة، كما تتجلى فى الأشكال الجديدة ورسم الشخصيات ومختلف الوسائل الفنية، التى تسهم فى صياغة النص الأدبى وبلوغ أثره الجمالى.

ونؤكد من جديد أننا لا نقلل من قيمة الشكل، لأنه مظهر الجدة والطرافة، وينطوى على الكثير من أسرار الجاذبية والتأثير، لكن هذا لا يعنى أن نغمط الموضوع حقه، وأن نقلل من دوره الفاعل بوصفه الأساس فى كل بنية قصصية أو فنية، والتشكيل لا يكون فى هواء أو خواء، وليس من شك أن الموضوع الجيِّد والجديد يمتلك سمة تحريضية على الإبداع والابتكار فى بقية العناصر الفنية. لعل معظمنا يذكر العبارة الشهيرة التى قالها الكاتب الروسى «**تورجنيف**» : «**لقد أتينا جميعًا من معطف جوجول**».

والحق أن النقاد فى أنحاء متفرقة من العالم سألوا أنفسهم السؤال نفسه على مدى يتجاوز القرن ونصف القرن من الزمان، ولم ينتهوا إلاَّ إلى إجابة واحدة هى أن جوجول اقتحم عالمًا جديدًا من الموضوعات، وهو حياة الشخصيات المغمورة مثل عمال المصانع والمزارع، والمساكين والمسحوقين

والمعذبين فى الأرض كما سماهم طه حسين، وكان طبيعيًا أن يختلف أسلوب تناوله ومعالجته لهذا الموضوع. وقصة «المعطف» لجوجول، قصة نساخ فقير يسخر زملاؤه من تفاهته، وقد أصبح معطفه القديم مهلهلًا لدرجة رفض معها خياطه السكير، أن يضع فيه مزيدًا من الرقع، إذ لم يعد فيه أى مكان يمكن أن تلتصق به رقعة، وينزعج النساخ «**أكاكى أكاكيفتش**» بشدة لمجرد تفكيره فى احتمال هذه النفقات الباهظة، ونتيجة لظروف طارئة سعيدة يجد نفسه قادرًا على شراء معطف جديد، ويجعل منه هذا - لمدة يوم أو يومين - رجلاً جديدًا، ثم يسرق المعطف منه فيذهب إلى رئيس الشرطة وهو رجل مرتشٍ، فلا يحصل منه على نتيجة، ويذهب إلى شخصية أخرى ذات نفوذ لا يلقى منها غير السب والإهانة، ولما كانت الإهانة مع الخسران أكثر مما يحتمل يعود أكاكى إلى البيت، ويموت، يقول **فرانك أوكونور**:

إنها على حد علمى أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير فى القصص.

ومثل جوجول فعل «**تشيكوف**»، ومضى فى الطريق إلى أقصى حد، واعيًا بأن الموضوع الإنسانى هو ما يتعين أن نلتفت إليه ونقدمه للناس، والإنسانية فى الفن عادة تتجلى عندما نشعر بآلام وعذابات البائسين والمجهولين، ونحاول أن نقترب منهم ونعبر عنهم، إنهم فى الواقع موجودون لكننا لا نعبأ بهم إلاَّ فى الفن، وفى الطريق نفسها سار «**فيكتور هوجو**» فى مجال الرواية واكتسب شهرته عندما كتب عن «**أحدب نوتردام** » و «البؤساء» ومثله **ديكنز** وبعدهم أبدع بتألق العربى **نجيب محفوظ**.

وإذا حاولنا كعادتنا أن نسأل سؤالاً ساذجًا حول هذه النقطة فنقول: لماذا يبدو تشيكوف أعظم من موباسان، وكلاهما رائد كبير لفن القصة القصيرة؟ سوف نلحظ أن السر يكمن أولاً فى موضوعاته وشخصياته وحنانه عليها، ورغبته الدائمة فى التعبير عنها وتخفيف آلامها، وقل مثل ذلك عن «**المعذبون فى الأرض**»، **لطه حسين**، الذى لا يعد كاتبًا للقصة القصيرة، وقله عن «**أرخص ليالى** » **ليوسف إدريس**.

يقول مالرو فى كتابه «الخلق الفنى» ص 152:

«إن الفن ليس هو الطبيعة منظورًا إليها من خلال مزاج شخصى، لأن ما يهم الفنان ليس كل الطبيعة، وإنما ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية، أعنى البعد الخاص من أبعاد الواقع الذى لا ينكشف إلاَّ للحساسية الوجدانية».

وهذا يعنى أنه لا يرى فى الطبيعة ما يراه الآخرون، بل إنه يتأمل ما استبعده الجغرافى من المكان، وما أغفله المؤرخ من صميم الحدث التاريخى، وما لم يستطع المصور الفوتوغرافى أن يلتقطه من الوجه البشرى، وما لم يفصح عنه بالإدراك الحسى إلاَّ بصورة غامضة مهوشة، وما لم تهتد إليه سماعة الطبيب، وما غاب عن المعرفة العلمية والموضوعية.

إن علاقتنا بالموضوع تبدأ حين نخلع عليه معنى أو ننسب إليه وظيفة، فتصبح قطعة الخشب شجرة أو أثاثًا أو تمثالاً، أو تحفة فنية. حقًا إن الكون زاخر بالمعانى، ولكنه لا يعنى شيئًا لأنه يعنى كل شىء، فإذا ما نجح كاتب القصة أن يقتطع من هذا العالم موضوعًا يعيد تكوينه لحسابه الخاص، معبرًا عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعانى، استحال هذا الموضوع إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة، عندئذ نقول مع مالرو:

إذا كان العالم أقوى من الإنسان فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم.

وفى هذا السياق يقول تشيكوف رائد رواد الفن القصصى:

«أفضل الكتّاب هو الكاتب الواقعى الذى يكتب عن الحياة كما هى، ولكن لأن الإحساس بالهدف يسرى كالعصارة الخفية فى كل سطر مما يكتب، فإنك لا تشعر بالحياة كما هى فحسب، بل وكذلك كما ينبغى أن تكون، فسيحرك ذلك».

أما نحن فباستطاعتنا القول إن الفنان يحاول أن يستخرج من الطبيعة ومن الواقع موضوعات ذات بعد إنسانى، وقد يقال إن الفنان موهوب لأنه يعرف كيف ينظر إلى الطبيعة، والحق أنه فقط يبحث فيها عن كل ما ينطوى على ماهية وجدانية تستأهل أن تكون مادة لعمل فنى، وكثيرًا ما تبحث هذه الماهية

الوجدانية نفسها عن الفنان الموهوب لتخرج إلى الحياة عبر قلمه وأحاسيسه المرهفة والملهمة.

ومن اليسير أن نكتشف أن الكتابة عن الموضوعات الجديدة المغايرة، واكتشاف عالم مبهر هو البداية الآسرة لكل من الكاتب والمتلقى معًا.

لعله من نافلة القول محاولة التذكير بأن الملاحم والمسرحيات الإغريقية، التى كانت تصور الصراع بين الآلهة وبين الملوك والقادة، اقتضت تناولاً دراميًا وتشكيلاً وحوارًا يتناسب مع موضوعاتها وجلال شخصياتها، وإذا كان الأمر كذلك فى الكلاسيكية القديمة، فقد حدث الشيء نفسه فى الكلاسيكية الجديدة فى بداية عصور النهضة الأدبية، فى أوروبا، ومن ذلك مسرحيات شيكسبير التى تعرض فى أغلبها لموضوعات تتناول حياة الملوك والقادة والأثرياء وعلية القوم، فكان من التوفيق البالغ أن يصوغها شيكسبير على النحو الذى اشتهرت به، وما زالت حتى بعد مرور أربعة قرون تعرض بنفس اللغة والأسلوب والحوار.

فهل يمكن أن يكتب شيكسبير مسرحية عن الملوك، ويطلق على ألسنتهم عبارات السوقة والدهماء، إنه لو فعل ذلك لكان وأعماله موضعًا للسخرية من جمهور مسرحه، وما كنا قد سمعنا به ولا احتفظ بأعماله - معتزًا - تاريخ الأدب.

ولذلك فقد بدا جوجول مختلفًا، عندما اختار رجلاً يرتدى دائمًا معطفه المهلهل، والغريب أنه لم يكن يحلم بمعطف جديد، لأن الحلم ترف، لكنه اضطر لذلك بعد أن رفض الخياط أن يطبع عليه المزيد من الرقع. إن مئات القصص الرائعة لم تكن لتكتب، وتغمر حياتنا بالفن والجمال والبهجة، إلاَّ لأنها فى الأساس موضوعات فذة استخرجتها مواهب الكتاب من منجم التجارب الإنسانية.

لست بقادر على أن أخفى حماستى للموضوعات الطريفة والمعبرة عن معاناة الإنسان فى كل مكان، وتأكيدى على ضرورة أن تشتمل القصص القصيرة على موضوعات نضجت على صهد التجربة الحياتية العميقة، ولو لم

يتناول كتاب القصص اللحظات والمواقف الإنسانية الحاسمة فى حياة الناس، فمن الذى سيلتقطها ويتناولها ويقبض عليها لينفخ فيها من روحه المبدعة، ويقتنصها من غابة النسيان ويزج بها إلى مدينة التاريخ، ومن هذه النافذة ذاتها نعتد بروايات «**الحرب والسلام**» و«**الجريمة والعقاب**» و«**الأرض**» وهى ليست مجرد محاولات لبناء «فورم» من خلال ثرثرة أو سرد جميل.

علينا أن نتساءل ماذا كان يمكن أن تكون «**قصة مدينتين**» **أو** «**مدام بوفارى**» **أو** «**لمن تدق الأجراس**» **أو** «**اللؤلؤة**» **و** «**الصخب والعنف**» **و**«**مائة عام من العزلة**»، **و**«**بداية ونهاية**» **و**«**اللص والكلاب**»، **و**«**بين القصرين**»، **إذا** كانت مجرد حوارات أو استعراض قدرات لفظية، أو لعب معمارى مبهر، أو إذا لم تكن غير تحقيقات صحفية راصدة لجماعة من الناس فى حرب أو سجن أو مزرعة. إن القصة القصيرة ينتظرها دور ليس هو الدور الذى تنهض به الرواية أو القصيدة أو المسرحية، ويجب أن تكون لها الخصوصية التى من أجلها يسعى إليها المتلقى ليجد لديها تجربة بشرية محدودة كتبها صاحبها بدرامية عالية. إن العالم يتفجر اليوم بملايين المواقف التى تواجه الناس على جميع المستويات وفى شتى المناسبات، وأغلبها لا يمثل عالمًا متكاملاً، ولكنه جميعه تقريبًا يشتمل على شرائح ومواقف ولحظات مجنونة ذات دلالة..

هذا هو العالم الرحب الذى ينتظر كتاب القصة.

إن الكُتَّاب الذين يعنون بالشكل فقط (الفورم) يحرزون نجاحًا باهرًا بما يقدمونه من تشكيل، وما يبتكرونه من أسلوب ليس من ريب أنه يطور الأدوات الفنية، ويدفع بالأدب القصصى خطوات إيجابية نحو التعبير المنسجم مع روح العصر، لكن التخلى عن الموضوع أو النظر إليه بوصفه عنصرًا ثانويًا يسهل التخلص منه عند أول منعطف، هو موقف سلبى لا يتفق والكم الهائل من التجارب الثرية التى تشتاق للتعبير عنها، ومازالت أكثر تجارب العالم محرومة من عيون الكتّاب وأقلامهم، فضلاً عن أنه حرمان لفن القص من شحنه بصدق الحياة وحيويتها حتى ليتجه

تدريجيًا ليصبح فنًا للخاصة، يعلو على البشر ودائمًا يدير ظهره للناس، لا يعنيه أن يحاول اكتشاف نبض البشر والتعبير عن مشاعرهم الحقيقية.

إننا ندعو الكتاب بكل إخلاص إلى توجيه كبير عناية للتجارب الإنسانية، ولتجاربهم هم بالدرجة الأولى من منطلق إيمان عميق بأن الموضوعات المبتكرة التى تعبر عن الإنسان والكون والحياة، هى التى ترفد الفن وتطوِّره وتقوِّى أثره وتمكِّنه من التغيير، إذ لا مفر مهما اختلفت المدارس الأدبية من أن تكون للفن مهمة تتسم بأعلى درجات السمو، لتغيير وجه الحياة على الأرض، ونحسب أن الحاجة إلى الفن ولمساته السحرية تتزايد يومًا بعد يوم، مع ازدياد الكثافة المادية وغزو التكنولوجيا وسيطرة العلوم، وتغلغل الاقتصاد والسياسة فى كل فكر وكل سلوك، وإذا توجهت عناية الفن للفورم فقط، فلا يتعين أن ندهش إذا شرع جمهور المتذوقين فى إدارة وجوههم نحو قنوات أخرى، وقد حدث هذا بالفعل فى السنوات الأخيرة باستيلاء السينما والتليفزيون على أغلب قراء الأدب. وقبل أن نغلق هذا الباب ليتنا نقرأ معًا هذه القصة.

مانيكان الخياط
تأليف: آلان روب جرييه

«فنجان القهوة فوق المائدة. المائدة مستديرة ذات أرجل أربع، مغطاة بقطعة من قماش الموائد، ذات مربعات أحمر ورمادى، على خلفية بلا لون، بياض يميل إلى الاصفرار، ربما كانت فى يوم ما ذات لون عاجى أو أبيض، وفى وسط المائدة توجد قطعة من الفلين، مما يستخدم لوضع الأشياء عليها، ورسوم هذه القطعة غائبة تمامًا، أو على الأقل لا يمكن التعرف عليها ، فنجان القهوة يقف على هذه القطعة. فنجان القهوة مصنوع من الصينى المحروق، شكله من النوع المستدير، وهو ذو مرشح عمودى متراكب بعضه فوق بعض وقد زُوِّد بغطاء على شكل نبات

«عش الغراب» أما الصنبور (البزبوز) فهو على شكل الحرف (S) مع انحناءات صغيرة ومع تضخم قليل فى القاعدة، وقد يقال إن المقبض (اليد) يتخذ على شكل أذن، أو إلى حد ما حافة الأذن الخارجية، ولكن أذنًا كهذه تكون بشعة، وأيضًا مستديرة، وبلا شحمة وتشبه لذلك شكل «مقبض القدر» ولون الصنبور والمقبض وعقدة الغطاء، أصفر شاحب (كريم) أما بقية الفنجان فمن لون بنى وفاتح جدًّا.

لا شىء آخر فوق المائدة، سوى القماش وقطعة الفلين وفنجان القهوة. على اليمين وأمام النافذة يقف التمثال (المانيكان) وخلف المائدة توجد مرآة حائط كبيرة ومستطيلة وتستند إلى قطعة معدنية، ونصف النافذة يمكن أن يرى فى تلك المرآة (النصف اليمين)، وعلى اليسار (وهو الجانب الأيمن للنافذة) يمكن رؤية انعكاس خزانة الثياب.

والنافذة يمكن أن ترى أيضًا فى مرآة الخزانة، ولكن هذه المرآة فى صورتها الكاملة، وفى الوضع الصحيح (وهو أن يكون القسم الأيمن من النافذة على اليمين والقسم الأيسر على الشمال).

ومن ثم تبدو - فوق المدفأة - ثلاثة أنصاف للنافذة تتتابع واحدة وراء الأخرى بدون انقطاع، وهى على التوالى (من اليسار إلى اليمين) النصف الأيسر فى الوضع الصحيح، والنصف الأيمن فى الوضع الصحيح، والنصف الأيمن فى الوضع الصحيح، والنصف الأيمن فى الوضع الخاطئ، وبينما تكون خزانة الثياب يمينًا فى ركن الحجرة، وتمتد حتى الحافة الصغيرة للنافذة فإن نصفى النافذة الأيمنين يفصلهما عمود الخزانة الصغير، والذى يكون بمثابة العارضة التى تفصل بين قسمى النافذة (العمود الأيمن من القسم الأيسر يتصل بالعمود الأيسر من القسم الأيمن)، وأشجار الحديقة التى تخلو من الأوراق يمكن أن ترى خلال الستارة الصغيرة، ووراء الأقسام

الثلاثة للنافذة. وبهذه الطريقة فإن النافذة تحتل سطح المرآة كله باستثناء الجزء الأعلى الذى يمكن أن نرى فيه امتداد السطح وقمة الخزانة. وتمثالان

آخران يمكن رؤيتهما أيضًا فى المرآة فوق المدفأة، أحدهما وهو النحيف أمام القسم الأول من النافذة فى أقصى الشمال، والآخر أمام الثالث (وهو التمثال الموجود فى أقصى اليمين) ولا يبدوان فى صورتهما الكاملة، فالتمثال الذى على اليمين يظهر جانبه الأيمن فقط والذى على اليسار، وهو أصغر قليلاً، يظهر جانبه الأيسر فقط، ولكن من الصعب أن يقطع بذلك من الوهلة الأولى لأن الصورتين فى المرآة تتجهان فى اتجاه واحد، وتظهران على ما يبدو، جانبًا واحدًا، قد يخيل أنه الأيسر. التماثيل الثلاثة تقف فى صف واحد، والتمثال الواقف فى الوسط بين التمثالين الآخرين، على جانب المرآة الأيمن، هذا التمثال يقع بالضبط فى الاتجاه نفسه، الذى يقف فيه فنجان القهوة على المائدة.

خيال النافذة المتموج يلمع على الأجزاء الدائرية لفنجان القهوة، على هيئة أشكال رباعية ذات جوانب تشبه جوانب الدائرة، وخط الظلال الذى تكونه العوارض الخشبية، التى تقع بين قسمى النافذة، يتسع فجأة وهو يتجه إلى أسفل حتى يضيع فى ضبابية غير محددة، وقد يكون هذا الخط أيضًا بسبب ظل التمثال. الحجرة مضيئة جدًّا، لأن النافذة واسعة للغاية وإن كانت تتكون من قسمين فقط. ورائحة منعشة لقهوة ساخنة تنبعث من الفنجان الموضوع على المائدة. التمثال لا يحتل مكانه المناسب، فهو عادة يوضع بعيدًا فى الركن بجوار النافذة، وفى الجانب المقابل لخزانة الثياب، أما الخزانة فقد وضعت هناك حتى تكون مناسبة لقياس الفساتين. ورسوم قطعة الفلين تصور بومة ذات عينين كبيرتين، ومرعبتين إلى حد ما، ولكن لا يمكن رؤيتهما فى تلك اللحظة بسبب فنجان القهوة الموضوع فوقها».

انتهت القصة.. نعم.. إنها نموذج لمعظم القصص التى يبدعها جرييه، وأمثاله فى العالم العربى الآن يتزايدون اعتقادًا أنها القصة الحديثة، وليس ثمة شك فى أن الكاتب يتمتع بقدرات وصفية عالية، ويمتلك إحساسًا لمـَّاحًا بالمكان ويتميز بملاحظة قوية.. لكن أين هو الموضوع ؟ أين الشخصية أو الحالة،

أو الموقف.. أين اللحظة الشعورية؟ ماذا هناك بالضبط يمكن الوقوف أمامه أو عنده؟ بل ليست هناك حتى عبارة شعرية أو دافئة على أى نحو.

لو عثرنا على عبارة واحدة من قبيل «يا إلهى.. إننا لن نستطيع أن نعود» لكانت فى زعمنا كافية كى تقول شيئًا مَا، تحيلنا إلى شيء ما، تدفعنا لتخيل جماعة فى لحظة حرجة وهم على وشك الضياع، أو تشعرنا فقط بأنهم يعتقدون ذلك.. عبارة حارة ودافئة تثير فينا تعاطفًا من أى نوع.

إن عبارة مثل: «أخيرًا.. ها هو البر» تتضمن إشارات لم تعن قصة جرييه بأن تبعث بها إلينا، قد يقول ناقد إن القصة تشير إلى افتقاد الحياة للجمال وتوحى بالموات، وقد يمضى إلى ما شابه ذلك من الآراء التى تحاول أن تستخرج الماء من الصخر. ومثل قصص جرييه كثير فى القصص العربى، لكن حساسية الكتاب العرب إزاء النقد تصل أحيانًا إلى حالة شبه مرضية، وفى المقابل يتحاشى كثير من النقاد تناول بعض الإبداعات القصصية لقصاصين عرب حتى لا يثار الغضب ولا تحدث المصادمة والانزعاج غير الشرعى ولا الحضارى، وهذه إحدى آفات الحركة الثقافية والأدبية فى عالمنا العربى. ولعل زميلة جرييه المرموقة «**ناتالى ساروت**» تقدم لنا أنموذجًا آخر، رغم أنه بلا حدث لكنه لمحة ذكية لاقطة تصوِّر حالة ما أو حالات لشخصيات القصة، فى بساطة آسرة وإبداع فاتن، دعنا نقرأ معًا قصة **ساروت رقم 16** فى مجموعتها «**انفعالات**».

« **والآن أصبحوا طاعنين فى السن ، ومنهوكين مثل قطع الأثاث القديمة التى استعملت كثيرًا، والتى استنفدت عمرها وأدت مهمتها وكانوا يطلقون من حين لآخر (كان هذا مظهر دلالهم) شيئًا من التنهد المكتوم المليئ بالاستسلام والعزاء مثل قضقضة الخشب عندما يتكسر.**

وفى أمسيات الربيع الساحرة كانوا يتنزهون معًا، وقد ولى الشباب، وخمدت العواطف، كانوا يتنزهون فى هدوء، ويستنشقون الهواء الندى

قبل أن يأووا إلى فراشهم، يجلسون فى أحد المقاهى لقضاء بعض الوقت يتجاذبون أطراف الحديث. كانوا يختارون بعناية كبيرة أحد الأركان الآمنة (ليس هنا يوجد تيار هواء، ولا هنا: فالمكان يلاصق دورات المياه تمامًا) وكانوا يجلسون - «آه! هذه العظام الواهنة! هذه هى الشيخوخة! آه ! آه !»

- ثم يتنهدون كالخشب عندما يتكسر.

كان لساحة المقهى بريق قذر وبارد، وكان الجرسونات يتنقلون بسرعة فائقة، وفى شىء من الفظاظة واللا مبالاة، وكانت المرايا تعكس بعنف صورًا لوجوه بالية وعيون طارفة، لكنهم كانوا لا يطلبون المزيد، كان هذا هو كل شىء، وكانوا يعرفون ذلك، ليس لهم أن ينتظروا شيئًا آخر، أو أن يطلبوا غير هذا، كان هذا هو كل شىء، ولا زيادة، هذه هى سنة «الحياة».

لا شئ آخر، لا زيادة، هنا أو هناك، لقد أدركوا الآن ذلك. لا داعى لأن يثوروا أو يحلموا أو ينتظروا أو يقوموا بمجهود ما أو يحاولوا الهروب، فقط كان لابد من المفاضلة بعناية بين المشروبات (وكان الجرسون ينتظر) هل يطلبون شراب الرمان أم القهوة؟ بالكريمة أم عادية؟ وكان لابد من قبول الحياة بتواضع - هنا أو هناك - مع ترك الزمن يمضى».

فى قصة ساروت يلحظ القارئ انطباعات الشيخوخة وهى تدمغ كل شىء وتلونه بنظراتها وأحاسيسها المتسربة، وكان واضحًا فى الألفاظ وحدها المختارة بعناية، كيف أن الحياة قد أفلتت، وفاتت كل المواعيد وبدأت مرحلة ما قبل الوداع، تحس أن كبار السن فى المقهى كأنهم وهم يبحثون عن ركن آمن وساكن وبلا فظاظة كأنهم يتأهبون للنهاية الحتمية.

إنه نسيج حى ونابض حتى بالموت أو الدلالة عليه، رغم عدم وجود حدث، ولكن بالتأكيد هناك موضوع تم التعبير عنه بملكات مقتدرة وإحساس عميق يبلغ حد الشجن، إنها قصة تحتاج إلى قراءات كثيرة.

وفى النهاية لا نجد غضاضة فى أن نؤكد، من جديد، على أن الأحداث الواقعية والتجارب الحياتية تزخر بالتناقض الإنسانى الدال، وتتميز بالحرارة والدفء، بالإضافة إلى أنها نقطة ضوء على طريق اكتشاف الطبيعة البشرية، ويمكن أن تتحول إلى قصص فنية تثرى الحياة وتطور من رؤيتنا للعالم، إذا وقعت بين يدى كاتب موهوب، يعيد خلقها من جديد لتنفصل عن عالم الواقع وتصبح شريحة من عالم الفن الخالد.

الفصل الثالث

عناصر القصة القصيرة (2)
اللغة ـ الشخصية

ثالثًا : اللغة

فى صدارة كل العناصر التى تشكل القصة وتصوغها تأتى اللغة، ولولا أن الرؤية والموضوع - من الناحية الزمنية - يسبقان الجميع لكانت - من فرط أهميتها - تتقدم كل العناصر، لأنها تكاد تمثل الشخصية الرئيسية فى البناء القصصى بلا منازع، بل إنها تتجاوز الرؤية والموضوع من حيث القيمة والدور والأثر.

ويتوجب النظر إلى مكانتها فى الإبداع القصصى، كما ننظر إلى اللغة فى الإبداع الشعرى.

واللغة فى القصة لا تنهض فقط بعبء التعبير والتصوير، لكنها ذات دور بالغ ودقيق فى إضفاء الحرارة والحيوية على النص الأدبى، كما أنها تلقى بظلالها وتأثيرها على بقية العناصر، فالبناء أساسه لغوى، والتصوير المكثف للشخصية والحدث يتكئ على اللغة، والدرامية فى القصة القصيرة تولدها اللغة الموحية والمرهفة، فضلاً عن قدرة اللغة على صياغة وتشكيل الأساليب الفنية، من حوار وسرد ومونولوج داخلى وغيرها.

روى عن المصور الفرنسى المشهور «**ديجا**» أنه مضى يشكو يومًا إلى الشاعر الفرنسى «**مالارميه**» حاملاً قصيدة كتبها بعد جهد جهيد وهو يقول: «**لقد عانيت الأمرين، على الرغم من أننى لم أشرع فى كتابة هذه القصيدة إلاَّ وفى ذهنى فكرة جميلة مكتملة الوضوح**»، فما كان من مالارميه سوى أن أجابه بقوله: «**حسنًا يا ديجا، ولكن القصيدة لا تصنع من أفكار، وإنما هى تصنع من ألفاظ**». ولابد أن القارئ الخبير بالقصة القصيرة ، الراصد لحركتها، يدرك أن اللغة المكثفة المشحونة بالدلالات والشاعرية، دون ترهل ودون أن تقع فى بحار الرومانسية المفرطة، هى وحدها التى نقلت القصة القصيرة من طورها التقليدى إلى طورها الحديث، واللغة هى التى تميز كاتبًا عن كاتب، وتميزه عن غيره من أبناء جيله والسابقين عليه، وربما اللاحقين له. واللغة فى القصة القصيرة تحمل من السمات ما تحمله اللغة

فى الرواية الحديثة، لولا أنها فى القصة أشد تركيزًا وتكثيفًا، وذات قدرات عالية على الإيماء والإيحاء، وربما كان مما يثير دهشة الكثير من الكتَّاب والنقاد القول بأن أكثر مشكلات القصص العربية القصيرة تكمن فى اللغة، بوصفها - فى زعمنا - مرتعًا لمعظم أمراض التعبير والصياغة. ولكى نبسط المسألة لناشئ الأدب نقول:

إن مادة الرسام هى الألوان. ومادة النحات هى الحجر أو الخشب أو الحديد أو النحاس.

أما مادة الموسيقى فإنها الأنغام، ومادة القصصى هى الألفاظ، والأدب عامة فى أساسه لغة، بدليل أن دراسة الأدب تعنى بالدرجة الأولى دراسة اللغة، والطالب فى قسم اللغة العربية يدرس الأدب العربى واللغة العربية، والطالب فى قسم اللغة الإنجليزية يدرس الأدب الإنجليزى واللغة الإنجليزية، وهكذا الأمر فى كل الأقسام التى تدرس الأدب لا تفصله عن اللغة، وليس ثم ناقد يدرس النص بمعزل عن لغته.

ويا حبذا لو قرأنا تلك القطعة الجميلة التى خصصها الشاعر الروسى الكبير «**باسترناك**» فى روايته «**دكتور زيفاجو**» ليصف كيف يكتب الشاعر ساعة الوحى. يقول باسترناك:

«فى هذه الآونة تنقلب العوامل التى تخلق الأثر الفنى رأسًا على عقب، فلا تبقى فى قمتها ملكة الكاتب أو المعانى التى تدور فى رأسه ويريد أن يعبر عنها، بل الذى يقفز إلى القمة هو اللغة، أداة التعبير، فاللغة هى المأوى والمستكن للجمال والمعانى، وإذا استحضرها الإنسان أخذت هى مستقلة تفكر وتنطق له، وتذوب كلها فى لحن موسيقى لا تتبين نغمته، فتسمعها الآن، بل هو لحن يغمره فيض داخلى بفضل قوته واندفاعه، وحينئذ يصبح تيار النهر العظيم الذى يصقل الأحجار ويدير الطواحين يشبهه فيض الكلام، يخلق فى تدفقه ويفضل قوانين يختص بها لذاته نغمة وراء نغمة، بل يخلق ما هو أهم من ذلك أشكالاً وتراكيب لا حصر لها، ولم يسبق لأحد من قبل أن فطن لها أو اكتشفها أو وجد

لها اسمها، وأحس الشاعر أنه ليس هو صانع هيكل الأثر الفنى بل هو قوة مجهولة تعلوه وتسيطر عليه».

فأين يجد الكاتب الثروة اللفظية التى يتعين أن تواتيه كلما طلبها؟ ومن أين يتزود بهذه الكلمات التى طالما كان لها فعل السحر على الوجدان الإنسانى، وهى تتشكل فى عبارات بديعة وأشعار رائعة، وآيات من الجمال الأدبى والفنى تمتعت بها البشرية عبر آلاف السنين؟

إنه لن يجد هذه الثروة إلاَّ فى منابعها الأصلية ومناجمها الشهيرة، حيث أقام السلف صرحًا هائلاً من الإبداع الجميل، وخلفوا لنا تراثًا شعريًا ونثريًا يحتشد بالألفاظ القوية الملهمة، مارسوا معها ألوانًا من اللهو الفنى بجرأة وحرية وإحساس عميق، كشف عن أذواقهم الرفيعة وبصائرهم الصافية، حتى استقر فى الروع أن اللغة كانت بلا ريب أبرز صفاتهم وأبرع ملكاتهم، ومنبعًا لا ينفد يزودهم بالدرر المتألقة، تضىء نصوصهم التى عبرت إلينا برشاقة وقوة حواجز الزمان.

والآن: لعل من المفيد أن نستعرض معًا السمات الضرورية للغة الفنية، السمات التى يجب أن تتوافر فى لغة القاص، الحريص على فنه وموهبته ونظرة الأجيال القارئة لإبداعه.

1 - السلامة النحوية.

2 - الدقة.

3 - الاقتصاد والتكثيف.

4 - الشاعرية.

1- السلامة النحوية :

ليس من شك أن السلامة النحوية والإملائية، تمثل الحد الأدنى لأى نص مكتوب، حتى لو كان رسالة تجارية أو خطابًا سياسيًا أو بيانًا حكوميًا أو مقالة صحفية، وبالقطع فهى مطلب ضرورى للأديب خصوصًا الشاعر

والقاص والروائى، لأن اللغة هى كل شىء فى عالم الأدب.

وعندما يطالع رئيس تحرير الصحيفة قصة أرسلها إليه كاتب مجهول لينشرها، فإنه يدرك للوهلة الأولى حتى لو لم يكن ذا دراية بفن القصة، ما إذا كان هذا الكاتب لديه ما يقوله بحذق أم لا، من مطالعته للسطور الأولى، فهو يبدأ بالاطمئنان على سلامة اللغة نحويًا وإملائيًا، وما بعد ذلك يمكن أن نختلف أو نتفق عليه، نعجب به أو لا يثير إعجابنا، فبالنسبة للصحيفة لا يهم كثيرًا مادام قد عبر هذا الحاجز المهم الذى يمكن أن يعد بعده ولو مشروع كاتب.

وبإمكان الكاتب الناشىء أن يلتمس هذه السلامة بمطالعة كتب قواعد النحو المقررة على الطلبة حتى المرحلة الثانوية، ففيها ما يكفى لإنتاج لغة عربية سليمة تعين على بداية الطريق ولا يتبقى إلاَّ نحو الربع، يمكن التقاطه بالخبرة ومداومة الاطلاع على كتب الأدب الشهيرة، خصوصًا كتب التراث فهى خير معلم، وهى لازمة للأديب لزوم القلم.

2 – الدقة :

سمة على درجة عالية من الأهمية، يتعين أن تتسم بها لغة القصة الحديثة، إذ هى لازمة لمبدأ التكثيف، والحق أن الكلمة التى أحسن الكاتب اختيارها بدقة لتصيب هدفها، وتعبر بالضبط عما يراه أو يحسه البطل أو الراوى، تسهم فى تمكين القارئ من استشعار اللحظة الشعورية، والتعرف على الموقف بشكل حاسم وغير متميع، وفهمه على الوجه الصحيح، وهذا لا يتأتى إلاَّ بحسن تسديد الكلمات بالضبط صوب المعانى والخلجات والصور.

لعل القارئ يدرك أن الدعوة إلى الدقة ليست أمرًا يتم تنفيذه فور الالتفات إليه أو الإشارة لأهميته، ولا يتحقق بالعودة لقراءة النص مرة ثالثة أو رابعة، إنها مطلب عزيز لا يتوافر للكاتب ولا يتشكل كحاسة لغوية، إلاَّ بثروة لفظية هائلة مع عمق الإحساس بأهمية الدقة، فإذا لم يشعر الكاتب بضرورة

أن يحذف ويعيد انتقاء بعض الكلمات، ستظل قصته مفتقدة لهذا العنصر الذى قد لا ينتبه إليه القرَّاء، لكنهم بالقطع يحسون بالفارق بين قصة وقصة، حتى لو كانت تتناول حدثًا واحدًا وشخصية بذاتها.

يكمن فى الدقة سر من أسرار جمال القصة الحديثة، وهى ثمرة تدقيق الكاتب فى اختيار الكلمة المناسبة التى لا يمكن تصور الجملة بغيرها، وهى تدل على وضوح المعنى فى ذهنه، وأنه مولع بموضوعه، منشغل به، يبذل أقصى جهده وخبرته فى تلمس الكلمات الجواهر، الدالة الموحية المشعة غير القلقة ليضعها فى موضعها بحذق ومهارة، مدركًا أنه كالفنان الذى يشكل التاج للملك، مرصَّعًا بفصوص الياقوت والزبرجد، أو الذى يصنع كرسيًا للعرش مزينًا بالصدف والفضة، يثبت واحدة فواحدة بأناة بعد أن يطمئن إلى ملاءمتها لموضعها وتناسبها مع عشها الصغير، وتمكُّنها منه حتى لا تسقط مع أدنى هزة.. القاص شاعر، أو يتعين أن يكون كذلك، فيما يختص بانتقاء الألفاظ، وهو كالأم التى تزين ابنتها بيديها فى ليلة عرسها حريصة على أن تجعل منها درة الحفل وزينته، مدركة أن كل العيون عليها، تفحصها وتزنها ولا تخفى الرأى فيها. واللغة العربية - على حد علمنا - من أثرى لغات الأرض، نزعم أنها تتطلب انشغالاً خاصًا من الكاتب العربى بسبب هذا الثراء، وكما يتعثر الغنى أحيانًا بأمواله، يوشك الكاتب العربى المتعجل غير المعنى بألفاظه أن يتعثر فى الثروة الكبيرة من الألفاظ ويحار أيها يختار، فيتسرع بالوقوع على أية لفظة مادامت تتشابه مع الكثير من أمثالها، والقارئ المتعجل هو الآخر لا يعبأ، فإذا جاز هذا فى الصحافة ونحوها، فهو لا يجوز على الإطلاق فى سياق الأدب، لذلك فالكاتب العربى يواجه لغة تحتشد بالألفاظ المتقاربة الدلالة، والتى تبدو أحيانًا متشابهة وليست كذلك فى واقع الأمر ، فمجموعة الأفعال التى تشير إلى الرؤية ومنها مثلاً نظر، رنا، حملق، حدق، تأمل، لمح، رشق، لا تستخدم استخدامًا واحدًا، ولا يقوم الواحد منها مقام الآخر، فلكل

منها دلالة على موقف أو حالة، ولكل منها موقع هى مناسبة له ولازمة، ولا يستطيع أن يختار بينها إلاَّ صاحب ثروة لغوية وصاحب حساسية ودربة يدرك ما بينها من تباين وتمايز، ويتوجب أن يضع اللفظ المناسب للشعور أو الفعل المناسب، شأنه فى ذلك شأن الطبيب الذى يصف الدواء والأدوية مقسمة، إلى مجموعات، كل مجموعة (كالأمبيسلين وإخوته) تداوى نوعًا من الأمراض، لكن المرض نفسه له حالات وفروق طفيفة يلزم تحديدها والتصويب عليها بالدواء الخاص جدًّا بها.

إن الكلمات كالألوان، وإذا كانت للألوان أطياف، فللكلمات أطياف لا يصح أن نجهلها أو نتجاهلها، وإذا كان الإيجاز مطلوب والدقة مطلوبة، فالوضوح أيضًا مطلوب كى نصل إلى الأعماق من أقصر السبل، ولن نبلغ هذه الأعماق إلاَّ بعشق القصة أولاً، وهذه مسألة يجب أن نتأملها جيِّدًا ونتأكد منها ونطمئن إلى وجودها قبل محاولة كتابة القصة، وهذه مهمة الكاتب الناشئ وأقرانه وكذلك النقاد، لابد من استشعار الحب الشديد لفن القصة قبل ولوج عالمه، لأن الحب هو المفتاح الأول للعطاء والتجديد، وطلب الصعب وبذل كل غالٍ كى نرضى فن القصة البديع. فلماذا نؤكد فى الفصل الخاص بالدقة على أهمية عشق القصة، ونسرع بالإجابة قائلين:

لأن الدقة - كما سبقت الإشارة - مطلب صعب وعزيز، يقتضى قدرًا من المشقة وكثيرًا من الجهد فى المراجعة والحذف والتغيير والاستبدال، ويتطلب رصيدًا من الصبر لا ينفد، لأن القصة القصيرة تحتاج إلى معاودة، ومراجعة ثم تركها بعض الوقت، والعودة من جديد للنظر إليها بعين أخرى ومزاج آخر، وما لم يتوافر العشق، لن يتوافر الصبر، وما لم يتوافر الصبر لن تحدث المعاودة والمراجعة والتأمل الطويل، وسوف يكتب القاص قصته ويسرع بدفعها للنشر، وهى بعد لم تتجمل، وما لم تتوافر المراجعة والتأمل لن تتحقق الدقة، وإذا لم تتحقق الدقة وتعمل عملها فى الألفاظ حيث تتحدد الملامح وترسم الشخصية

بحذق، مع مراعاة زاوية الرؤية ووصف الجو والمكان والزمان والحالة الشعورية، لن تكون جديرة بالاهتمام، رغم جمال موضوعها وطرافة بنائها وعمق مغزاها. العشق أولاً، ثم فتح حساب فى بنك اللغة لتعبئته باستمرار بثرواتها اللفظية، التى ترفدنا بها أعمال كبار الكتاب خصوصًا فى التراث العربى الذى تألق منذ فجر الإسلام، وحتى العصر العباسى الثانى، وعاد فى ثوب جديد مزدهر مع بدايات القرن العشرين.

إن ثروتنا اللفظية هى أموالنا التى منها ننفق، وهم جديرون حقًا بالإشفاق .. هؤلاء الكتَّاب الفقراء الذين يتعثرون فى حفنة من الألفاظ، ويحسبون أنهم يكتبون بالعربية، يتناقلونها هنا وهناك، لا فرق عندهم بين وصف مناخ حزن أو فرح، أو رسم ملامح تحقق لها الفلاح وأخرى أصابها الإخفاق، وبين تصوير وجوه أضاءها الأمل وأخرى أطفأها اليأس. وحتى نضع أيدينا على ما تتطلبه الدقة وتدل عليه، نرجو أن نطالع معًا بعض ما ورد فى إحدى القصص التى نتصور أنها افتقدت إلى ما ندعو إليه من دقة، ولعل مطالعتنا لهذا النص وهو يعانى غياب الدقة، تكشف لنا أهميتها، فبضدها تعرف الأشياء.
يقول كاتبنا فى إحدى قصصه ما يلى:

- الضوء يدخل من النافذة شيئًا فشيئًا (هل الفعل «يدخل» موفق مع نفاذ الضوء شيئًافشيئًا؟»

- الصراع يكاد ينفجر برأسى (هل الصراع هو الذى ينفجر)؟

- رائحة فمى قاتلة، مر على أبى كعادته القاتلة، وقال:

- لماذا لم تذهب وتسلم على الجميع؟

- إنها تأخذ الأمور بجدية قاتلة.

- عيناه المحدقتان تصوبان نحوى هذه السهام القاتلة.

- فى فراغ لا محدود ووحدة قاتلة. (كل هذه الأشياء القاتلة ذكرها الكاتب فى مواضع متقاربة بحيث يفصل الواحدة عن الأخرى عدة أسطر فقط).

- كان البنطلون ضـــيِّقًا كالجحيم!!

- الشمس تهبط من الشرق (كيف؟)

- أريد أن أستمر وأواصل الاستمرار.

- حفظت هذه اللافتات من كثرة قراءاتى لها؛ قرأتها كثيرًا..

- كان هذا وقت الأحلام الذى مضى (ما الداعى لكلمتى «الذى مضى» ما دامت هناك كلمة كان - والأهم ضرورة معرفة الفارق بين وقت وزمن

- نحن على ثقة أنه كان يقصد زمن، وليس وقت؛دلالة على فترة قصيرة قد تكون اليوم الواحد أو جزءًا منه، مثل وقت الظهيرة، وقت القيلولة والجمع أوقات، مثل قولنا أوقات الصلاة.. ومواقيت..وفى القرآن الكريم قال ﴿ فَإِنَّكَ مِنَ ٱلْمُنظَرِينَ ﴿٣٧﴾ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْوَقْتِ ٱلْمَعْلُومِ ﴾ الحجر 38، وقوله ﴿ إِنَّ ٱلصَّلَوٰةَ كَانَتْ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ كِتَٰبًا مَّوْقُوتًا ﴾ النساء 103.

- كانت تجلس على كنبتها الخشبية ذات القوائم المتواصلة بالأخشاب فى الردهة الواسعة المرفوعة الأخشاب.

- حاولت كثيرًا جدًّا ومرارًا.

- ثم الصرخات التى كالنار.

- فى يدها صينية عليها أربعة أكواب وإبريق نحاسى (ثم يعود إلى الصينية قائلاً) وهى صينية نحاسية لامعة.

- أتناول، وتمر على الرجال ويتناولون، وأكون فى حالة من التناول فأرشف الشاى. وهذه سطور من قصة لكاتب آخر:

- كان صوتها مصحوبًا بنبرات حازمة (مصحوبًا) لم تحمل له أى فرصة للتردد (تحمل) أو عدم الطاعة (أليس هناك كلمة واحدة تشير إلى عدم الطاعة مثل العصيان، التمرد، الرفض؟)

وبهذه المناسبة فقد لاحظت كثرة الاعتماد على الصفات نفسها بدلاً من استخدام كلمة واحدة ، فيقول وغيره أيضًا يقولون:

غير قادر بدلاً من عاجز، يميل إلى عدم النظام بدلاً من الفوضى، وعدم القسوة، بدلاً من الرحمة؛ كانت تحمل له قدرًا من عدم الحب، بدلاً من الكراهية أو التجاهل ونحوه، قال فى عدم اهتمام، وكان يمكن أن يقول: فى استخفاف أو لا مبالاة، أقل ما توصف به هذه العبارات (أنها تعانى من الفقر الشديد).

- بينما أجزاء من ثيابها تتناثر حولها فى عدم نظام. (هل أجزاء كلمة دقيقة؟ وهل ترتدى أثوابًا أم ثوبًا).

- حجرة استقبال فى طابعها ذلك الطراز القديم.

ما الفرق بين طابع وطراز وماذا لو قال:

حجرة استقبال من طراز قديم.

فى هذا الاستخدام الأخير ثلاث فوائد، دقة، تكثيف واقتصاد، نفاذ مباشر.

- جلس فى مواجهة الصورة الكبيرة التى لم يلحظ وجودها فى الزيارة الأولى المفروض أن ينكر الصورة فيقول:

جلس فى مواجهة صورة كبيرة لم يلحظ وجودها فى الزيارة السابقة، يقول السابقة، وليست الأولى لأننا لا نقول الأولى، إلاَّ إذا كان هناك ثانية وثالثة ورابعة.

- تذكر أنه لم يسأل عن صاحبى الصورة فى الزيارة السابقة، عندما رأته يركز عينيه بداخل الصورة (هذا مثال جيد لكاتب يكره القصة، كيف يتذكر أنه لم يسأل عن صاحبى الصورة، وهو لم يلحظ وجودها فى الزيارة السابقة؛ وكيف يركز عينيه بداخل الصورة؟)

وبعدها مباشرة يقول:

- صمت قليلاً.. أدرك أنه لم ير الصورة فى زيارته السابقة.

- توجس من الكلمات معها.

- ابتلعته أحاسيس طارئة من الوجوم (الوجوم ليس من الأحاسيس وإنما ثمرة للأحاسيس تلحق بملامح الوجه).

- بدأ يحس بنوع من القلق الغامض احتوى صدره (ما هو هذا النوع من القلق مادام غامضًا، كان يجب أن يقول: أحس بقلق غامض... والقلق لا يحتوى الصدر، ولا علاقة له بالصدر).

- ترقرقت حبيبات صغيرة من الدموع البللورية فوق عينيها. والأكثر توفيقًا قولنا: ترقرقت فى عينيها دموع بللورية، لأن الترقرق لا يكون حبيبات صغيرة أو كبيرة، ولا يكون فوق العين.

- تكلمت معها بلغة ذات لهجة بعيدة عن العربية (!)

- أحس أن ولعه بها ورغبته فى مواصلة حبهما تتجذر فى وجود العمة، يتحول إلى مساحات صغيرة معزولة، تقتحمه حالات من الجفاف والتوجس، لم ير فى وجودها سبيلاً إلاَّ ترديد الكلمات المجاملة، والتودد الذى كان يتقمص شخصية الفتاة (مذبحة لغوية).

إن الدقة – كما سبقت الإشارة تدفع النص ودلالاته إلى عقل ووجدان القارئ مباشرة دون لف أو دوران، وتخفف عن النص عبء التطويل وتسهم فى تحقيق قدر من الشاعرية والموسيقية والانسجام، وهى ثمار طبيعية لتواؤم الألفاظ وتلاحمها وتعانقها، ومن ثم تدفقها وانزلاقها بلا تعثر، فضلاً عن مشاركتها فى طرافة التصوير وطلاوته.

على أن الدقة لا تغفل الوضوح أبدًا، بل لعل هذا هو المبتغى الأول من ورائها، وربما كان طلبنا إياها من أجله، ولابد أننا لا نتفق مع كاتب كبير يورد فى قصصه ألفاظًا من مثل: - الأحجار المتواشجة.

- الفرس الصافنة

- الأوبرا تبدو رواغة، مخاتلة فى الغروب المخايل.

- فوق جيدها الأتلع

- لا تتخفف منه شيئًا.

- كانت البنت تتدأدأ فى مشيتها.

- ينبعث لمعدن هرير

- السترة تلف جسده الوطيد الوثيق.

- تلدد قلبها من الرغبة. إن ثروته اللغوية لا يتعين أن تعمل ضده، مع اعترافنا بفصاحة لغته وقوتها، فماذا لو التزم البساطة؟ كى تعينه على بلوغ المرام مباشرة، ومع اللحظة الأولى دون أن يتوقف القارئ محاولاً فض مغاليق الألغاز، ويتراجع فى نفسه المد الشعورى الذى كان يربطه بالنص، ويتلاشى تدريجيًا ذلك الأثر الجميل الذى خلفته الفقرات المتدفقة التى كانت تتسلل فى يسر وبساطة إلى أعماق روحه؟

ومن بين ما يعزى إلى فقر الثروة اللغوية ويعد دلالة على افتقاد الدقة، غلبة استخدام الفعل «كان» بشكل زائد على الحد، وقد عثرت به كثيرًا فى قصص عدد غير قليل من الكتاب المعروفين، ويبدو أنه يتسلل إلى أقلامهم دون أن ينتبهوا لهذا، إذ إن هذا الفعل كالقط الأليف فى البيت، لا يفتأ يجوس فى نعومة خلال ممراته وبين أثاثه دون أن يحس به أحد، حتى وهو يصعد إلى حجورهم ويستقر بين أحضانهم، وقد أحصيت المرات التى استخدم فيها أحد الكتاب الفعل «كان» فإذا بها ثلاثين مرة فى صفحة واحدة لا تضم أكثر من خمسة عشر سطرًا. ولعلى محق فى شعورى إزاء «كان» ولست أدرى ما إذا كان هذا الشعور لدى غيرى أم لا؟

إذ أتصور أن الفعل «كان» يسرب إلى القصة حالة سكونية، لأنه يعبر عن حدث تم فى الماضى وانتهى، وجاء القاص بعد أن أصبح كل شىء مجرد ذكرى يستدعى من الزمن هذا الذى حدث، فضلاً عن يقينى بأن الفعل فى أغلب الأحيان يبدو زائدًا، فهل ثمة فارق جوهرى بين قولنا:

كان سليمان يسير ، وسار سليمان؟ لا أحسب أن هناك فارقًا إلاَّ أن الأول يدل على استمرارية حدوث الفعل فى الماضى، لكن الكثيرين

يستخدمون «كان» فى غير معنى الاستمرارية، ولا بأس من استخدام كان مع اسم الفاعل أو الحال، فى مثل قولنا: كان إبراهيم غاضبًا، وكان الطريق طويلاً، كان المساء جميلاً.

إننا نقدر «كان» ودورها فى رسم صورة للجو الذى تجرى فيه الأحداث ، وندرك **أ**نها فعل مشهور فى العربية، لكن البعض يبالغ فى استخدامه بشكل مرضى لا يحدث إطلاقًا فى الآداب الأخرى، والأمثلة على ذلك كثيرة وربما كانت قراءتنا للقصة التالية لكاتب كان ولايزال يعد أحد أبرز كتّاب القصة فى مصر بعنوان «أنشودة الطراد والمطر» تكشف مدى جناية الإسراف فى استخدام الفعل «كان» على جمال الإبداع القصصى.

« أنشودة الطراد والمطر »

للكاتب «يحيى الطاهر عبد الله»

«كان المطر مازال يسقط، وكان أقل حدة مما كان، وكان الجو ممتلئًا بالرطوبة تمامًا ... وكذلك كان باطن الأرض، وكانت السحب الدكناء تعد بالمزيد.

كان الشارع خاليًا فالمطر لم ينقطع منذ الصباح، وكنت قد ابتسمت فتسللت قطرات من ماء المطر كانت على وجهى إلى شفتى:

أحسست بجسمى كله متشيئًا بالرطوبة والملح.

كانت أضواء المدينة تبدو من بعيد - فى الظلمة - كنجوم هاوية بين الأرض والسماء المنطبقتين، وكنت أضرب أسفلت الشارع المبتل بخطوات سريعة وكنت أتابعها وكانت تعود بدق المطر على الأسفلت الأسود اللامع وصوت الماء الهارب للبالوعات.

كنت قد بلغت سدة الشارع، كان هناك أمام البوابة المغلقة ثلاثة أشخاص، وبدا لى الذراع الأحمر الممتد بعلامة الخطر كما لو كان معلقًا متدليًا من السماء، وبدت لى المسافة بين السماء والأرض قريبة جدًّا - وهكذا كانت دائمًا فى الليالى المظلمة حيث المطر.

كان واحد من الأشخاص الثلاثة قد استدار - تاركًا زميليه أمام بوابة محطة السكة الحديد المغلقة - وانسل من بين الأعمدة الحديدية المنتصبة كالرجال السود - بامتداد الخط الحديدى، وكانت هناك صرخة تحذره - وكنت قد تبعته، كنا قد نفذنا من الجانب الآخر فجلجلت ضحكات الرجلين أمام البوابة. كان القطار قد مر وكنت قد اصطدمت بظهر الرجل وكانت ضحكات الرجلين قد تحولت إلى مزق وكنت قد باعدت بين وجهى وبين التفاتته السريعة ولكنه كان قد عاجلنى بنظرته وتأكد - أخيرًا - من أننى أنا ومن أنه هو الذى سيتمكن

منى. جريت فى الأرض الخلوية الواسعة، **كانت** الأرض مجدورة بمئات الحفر التى تحولت إلى برك صغيرة من الوحل. وها - أنا - ذا : قد بلغت المنحدر حيث ينتهى الزمان والمكان، لم **يكن** أى من الرجال خلفى، مسحت الطين العالق بحذائى، وبقيت تلك الارتعاشة بأطرافى وبالداخل، **كان** المطر قد كف، و**كان** الحجر الذى جلست فوقه شديد البياض وقد غسله ماء المطر، و**كان** ظلى هناك - بعيدًا - يسبح فى برك الوحل الصغيرة.

فى القصة السابقة نصطدم فى كل سطر بالفعل «كان» وأترك للقارئ الكريم فرصة الحكم عليها وهى مفعمة بكل هذه «الكانات» التى لا تخطئها ذائقة من لم يقرأ قصة من قبل، وأدعو الكاتب الناشئ أن يعيد كتابتها وينظر فى حالها بعد ذلك.

ولابد أن نسأل أنفسنا قبل أن تتملكنا الدهشة التى لابد تثيرها ثقتنا فى الكاتب وموهبته الفائقة وإبداعاته المتميزة.

كيف نفذت كل هذه «الكانات» إلى قلمه؟ هل كان يجرب نثرها فى النص ليرى ماذا هى فاعلة فيه؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ينتبه بعد التجربة إلى عدم جدواها، لابد أنه لم يشعر لها بأية فائدة بدليل عدم تكرارها فى قصة أخرى، ومادامت التجربة قد باءت بالفشل فى نظره، فلماذا احتفظ بها بين قصصه ودفع بها إلى المطبعة؟.

لعلنا الآن ندرك إلى أى حد تؤثر المبالغة فى استخدام «**كان**» على بنية القصة وانسيابها وكذلك على تحديد طبيعة المتلقى ودرجة سخونته، ومدى الالتحام الفورى والحميم بين القارئ وروح القصة، وذوبان عناصرها المختلفة فى أعماقه، إذ القصة تشبه إلى حد كبير قطعة البونبون أو المستحلب الذى يقطر حلاوته فى فم المتذوق. ليس المقصود فعل «**كان**» فقط، وإنما أى فعل، وأية كلمة، فتكرار لفظ بعينه عدة مرات فى القصة القصيرة يمس قدرة الكاتب، وأعترف بأننى لا أقبل أن أكرر كلمة مرتين فى صفحة واحدة أبدًا. لقد أشرنا فى البداية

إلى أهمية عشق القصة والثروة اللفظية، كمصدرين أساسيين لمحاولة توفير الدقة اللازمة للقصة القصيرة لزومًا مصيريًا، ولم تكن الإشارة إلى عشق القصة من قبيل المجاز أو صورة من صور التحريض والتحميس، لكنها بالفعل الجندى المجهول الذى يقف خلف الإتقان وحسن الاختيار، وجودة الوصف وبراعة الأداء، ولكى يتحقق ذلك لابد أن يتوافر للكاتب صفاء الذوق ونفاذ البصيرة وسعة فى العلم والفقة بأسرار الحياة، وخبرة أنتجتها الممارسة والمعاينة لكل ما يجرى حوله مع قوة الملاحظة وصدقها. أذكر أن أحد النقاد توقف أمام صورة وردت فى بعض قصصى ، مثل قولى فى قصة «اشتياق»:

«كان فم العجوز الأدرد يشبه كيس نقود شدوا خيطه» وبغض النظر عن كون العبارة تقليدية كتبت قبل ثلاثين عامًا، لكن الناقد أشار إلى اجتهاد الكاتب فى البحث عن صورة معادلة غير معروفة، ودقيقة، ولا يمكن تصور فم العجوز إلاَّ كما وصف الكاتب، إن هذه الصورة الجديدة لم تكن دقيقة فقط، ولكنها كانت منشطة لمخيلة القارئ، وهذه إحدى مهام الفن الأساسية، العمل على تنشيط ملكاته وحثه على النظر من جديد إلى نفسه.

وباستطاعة القارئ إذن أن يلحظ أن الدقة إحدى ثمار الصدق، الذى يعد ضروريًا لتشكيل كيان فنى جميل ودافئ يمشى على الأقدام، لأن من مقتضيات الدقة تمثل كل شيء فيما نحاول أن نرويه أو نصفه، وإذا كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن الفن يعتمد على الخيال والمخيلة، فبوسعنا أن نقول إن القصة القصيرة بالذات كما أن لها من الخيال نصيبًا كبيرًا وللمخيلة فى إبداعها دور مهم، إلاَّ أن نصيبها من الواقعية والصدق له الدور الأكبر، فكيف نبلغ درجة عالية من الدقة ونحن لم نجرب الحياة أو نمارسها، ونقبض على جمرها ونعيش لحظاتها ونشارك فيها بقوة؟

أو أن نعمل ونسافر وندرب جوارحنا وحواسنا على الملاحظة

الدقيقة، التى تستطيع الالتقاط والتماس العلاقات بين الأشياء والأحداث، فبغير هذه الأدوات سنفقد الكثير من عوامل القصة الجيدة.

ولا أنسى نصيحة طيبة أسداها د. طه حسين ليوسف إدريس نشرت فى مقدمة مجموعة «جمهورية فرحات» إذ قال:

«كنا نعجب فيما مضى بطائفة من الكتَّاب الموجودين فى الغرب لم يتهيأوا للأدب عن عمد ولم يجعلوه لحياتهم غاية، وإنما أنفقوا جهدهم كله فى درس الطب والتخصص فيه وفرض الأدب نفسه عليهم فرضًا فبرزوا فيه أى تبريز، وكذلك برع لدينا شاعر هو الدكتور إبراهيم ناجى.

إن جذوة الأدب يذكيها ويقويها أن تجاور العلم فى بعض القلوب والعقول، فتستمد منه قوة وأيدًا ومضاء قلما يظفر بها الذين يفرغون لتنميق الكلام ويصرفون عن حقائق العلم صرفًا، ولذلك أتمنَّى عليه ألا ينقاد للأدب ولا يمكنه من أن يشغله عن الطب أو يستأثر بحياته كلها، لأن عنايته بالطب حين تتصل وتقوى ستمنح أدبه غزارة إلى غزارته وثروة إلى ثروته، وستزيد جذوته ذكاء وقوة ومضاء..»

وأحسب أن سلامة الرأى الذى نفيده من طه حسين ومن غيره، كما نفيده من تجاربنا الشخصية ، هى أن الحياة منجم للأديب لا يغتنى بغيره، ولا يستطيع المضى فى إبداعه دون حرارة التجربة ودفء الحياة، ودربة الممارسة التى تثمر سداد الرأى ودقة الحكم وسلامة التصور والتمثل؛ وطلب الدقة قد يدفع بعض الكتَّاب إلى استخدام الألفاظ العامية أو اللهجة المحلية، متعللين بأن وصف هذه الحالة أو هذا التصرف بالذات كان متعذرًا بالفصحى، وبدت لهم العامية على ذلك أقدر وأدق، وأشهر من فعل ذلك **يحيى حقى ويوسف إدريس**، وتبعهما فى هذا الدرس عدد كبير من الكتَّاب.

وقد حاول د. لويس عوض عدة محاولات باءت - والحمد لله - بالفشل. وكتب يوسف إدريس قصة قصيرة كاملة باللهجة المصرية هى

قصة «ذى الصوت النحيل»، التى نشرت ضمن مجموعة «لغة الآى آى».

على أن هذا الاتجاه فى تصورى، إذا كان يخدم مبدأ الدقة، فإنه يعمل بقوة ضد اللغة العربية، والادعاء بأنها عاجزة عن التعبير والتصوير فى بعض المواقف، قول تعوزه الدقة لأن اللغة العربية البسيطة المتدفقة فى غير حذلقة أو تعقيد لا يعوقها عائق عن التعبير عن أدق المشاعر، وأغرب التجارب وأصعب المواقف، فضلاً عن ضرورة توحيد الجهود لتحقيق هدف نبيل هو الوحدة الفكرية والفنية والروحية بين أبناء الأمة العربية جميعًا.

«أمنيات بهانة» من مجموعة «عسل الشمس»

للكاتب ف. ق

«لم يبق حتى تبلغ المدينة غير كيلو متر واحد، القفة المحشوة بحزم البقدونس والجرجير والكرات ثقيلة، الرقبة المشدودة تعين الرأس على حملها، وذراعها اليمنى تحرسها من الوقوع، بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى تضمه إلى الصدر المجهد والقلب، والرضيع بفمه وقبضته وعدد من الأظافر الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فرغت من الهواء.

الأفق يضيق والسماء معتمة، الضباب كثيف وقطرات الندى تطير وتسقط على كل شىء، وهى ماضية لا تعبأ، تشق الحجب فى ردائها الأسود كشبح مهيب يجتاز فضاء لا نهائيًا، تصحبها الأشجار التى تصطف على جانبى الطريق فى إصرار وتسبقها إلى المدينة.

القدمان الحافيتان تتقدمان فى إيقاع ثابت ولحوح فى محاولة لدفع الطريق إلى الوراء.

البرد قارس يصفع معالم الوجه الجاد، والعينان المتطلعتان للمدى

المبهم يترقرق فيهما الدمع، قنوات صغيرة من العرق تنحدر على أخاديد الرقبة المتصلبة ثم تذوب فيما بين الثوب والجسد.

القدمان الحافيتان اللتان تنقلان الخطو بهمة، أصبحتا من طول الحفاء قطعتين عنيدتين من العظم والجلد المشقق، ونادرًا ما يحس الجسد الحى والمختبئ خلف الثياب بما تقاسيانه على الطريق الصعب.

بثوب الأم كانت طفلة صغيرة تتعلق، وتندفع فى خطو متعثر دون أن تقع، والأم فى اجتياحها تبدو كأنها لا تحس بالمقطورة الصغيرة، كان عليها أن تصحبها معها بدلاً من تركها بالبيت وحيدة بعد أن يذهب أخوها وأختها إلى المدرسة الابتدائية.

طوال الطريق لم تبرح رأسها خريطة السوق وتضاريسه، والمكان الذى تود لو يسعدها الحظ وتحط فيه اليوم، إنه ركن صغير لكنه قريب من الباب ويسهل رؤيتها فيه، أكبر مشكلة فى حياتها أنها لا تستطيع أن تحافظ على هذا الركن كل يوم فهى لا تلحق به يومين متتاليين رغم تفكيرها فيه طيلة النهار وأثناء النوم، ورغم تبكيرها بالخروج لتقطع هذا المشوار الطويل من كفر سندنهور إلى بنها، دائمًا هناك من ينقض عليه، وليس لديها عربة يد أو أى شيء تتركه فى الركن يحرسه لها حتى تجئ».

كبار الباعة لا يحملون لذلك همًا، فعرباتهم موجودة والعسكرى الملعون لا يقترب منها.

تذكرت زوجها محفوظ العسكرى، الذى هو طبعًا أكبر وأهم من هذا العسكرى البارد، لأن زوجها يعمل فى مصر ومع ضباط كبار، واليوم بالذات سيركب الشريطة الثالثة. ابتسم خاطرها لأنها قالت لسنية أم الواد فتحى جارتها فى السوق.. إن زوجها شاف الريس.

تحولت إليها سنية فى اهتمام وسألتها معقولة: فأكدت لها بهانة هى مرة واحدة يا بت! ولن تنسى أبدًا يوم قررت أن تحكى لسنية أم الواد

فتحى وكريمة «الصفرا»، عن ولدها جلال.

- باركوا لى يا ولاد.. ابنى دخل الكلية.

قالت الجارتان فى صوت واحد والنبى يا بت يا بهانة؟

ردت بهانة وقد أحست بالدهشة التى علت وجهيهما ولونت صوتيهما:

- آى والنبى.

سألتها كريمة «الصفراء»، التى يلبس وجهها ستين وجهًا فى الدقيقة ويتلون بعشرين لونًا فى الثانية الواحدة، كلية إيه إن شاء الله.

تمهلت بهانة لحظة وأعدت لسانها لتقول فى نفس واحد:

كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، بصت كريمة لسنية ومصت ليمونة بشفتيها:

ودى يتوظف بيها فين؟

قصدت بهانة أن تتروى هذه المرة - لأن ما ستقوله يجب أن يقال واحدة واحدة بوضوح أيضًا لأنه لا يجب أن يكرر، قالت كما سمعت من بعض المتعلمين عندهم فى الكفر:

- جلال ابنى يتخرج من الكلية دى يطلع على وزارة الخارجية عدل. مصت كريمة «الصفراء» شفتيها من جديد فى تعجب ساخر تشوبه مرارة:

- آه.. ابن بهانة ح يروح وزارة الخارجية وجوزها بيشوف الريس.

قالت سنية بطيبتها المعتادة:

- وفيها إيه يا كريمة: جنت كريمة :

فيها إيه إزاى، وده معقول؟ خبطت بهانة على صدرها وقالت بلا غضب: يعنى أنا كذابة، تحولت إليها كريمة المذعورة لا يا حبيبتى ... العفو ..

بس صواميل عقلك عايزة تربيط.

تدخلت أم الواد فتحى قائلة بس يا كريمة عيب... ربنا يسعدها بأولادها..

ما هى راخرة تشقى ولابد ربنا يكافئها..

هدأت كريمة بعد جهد، ولكن بهانة كانت قد قررت أن تحتال بأى طريقة حتى ترى جارتيها زوجها وهو بالبدلة الميرى والشرايط وأيضًا ولدها وهو قادم من مصر كل خميس..

لكن ذلك لم يحدث، وطردت الفكرة، وفى كل مرة تقنع نفسها قائلة:

- ما حدش فاضى لحد.. وجلال ابنى ربنا يعينه على المذاكرة والسفر والمعيشة الفقايرى اللى عايشها مع زميله.

تذكرت بهانة أن اليوم عمدة بلدهم عنده «ليلة».. سيقيم حضرة وذكر طبعًا، وسيذبح عجلاً كالعادة.

- يا ريتك يا بنى تيجى النهاردة علشان تتقوت بحتة لحم...

أحست بالتعب فجأة يخدر أعضاءها، لكنها ثارت عليه وشدت أعصابها وزاد إصرارها ، هدهدت نفسها.

- الدنيا من غير تعب مالهاش طعم، وبكرة تفرج.

تبخر كل أثر للإرهاق والتعب وهى تمنى نفسها بالعودة المبكرة كى تستعد لزوجها وتراه بالشريطة الثالثة وابنها الذى سيجئ اليوم من مصر.

وحدها تزرع ربع فدان أجرته بنفسها، وتبيع بنفسها محصوله الذى لا يكفى مع مرتب الرجل كى يأكل أولادها ويلبسون كما تتمنى لهم، لكنها دائمًا

- لا تدرى لماذا

- تحس أن الله يراقبها هى بالذات ولن ينساها.

الرأس يفكر ويتمنى ويتمنى، والقلب يرقص متفائلاً والنهار الرمادى الوليد يداعب الكون الذى لفه النعاس، والقدمان الحافيتان فى خفة تتقافزان فوق الطريق.

مع كل لحظة تبتعد القرية وتتلاشى، وتلوح معالم المدينة وتتخلق .. تطلع عليها من الأفق المجهول، بينما الوقت يمر بسرعة..

يقفز مثل لحظات الغروب فوق الأعمار.

تعودت الطفلة الملتفة بالهلاهيل من الرأس إلى القدم أن تقطع هذا المشوار كل يوم، وتعلمت أن تكبح سخطها من اندفاع أمها ، تدفع خلفها خطوها اللاهث، وفى كل خطوة توشك أن تقع ويتأجل الوقوع للخطوة التالية.

فى قلب المدينة غدت الرؤية ممكنة فقط خلال الشوارع التى تمتد بين عمائر شاهقة، السيارات شرعت تجرى والناس خلفها وأمامها يجرون، والقدمان الحافيتان لا تحفلان بالأرض الجديدة، تهبطان فى بحيرات الماء وتدوسان الحصى وتخوضان فى النفاية. المقطورة الصغيرة فى حرص شديد تتشبث بالثوب وتحاول ترتيب الخطوات بلا جدوى، اندفعت بهانة صوب السوق وقد توالى دعاؤها إلى الله أن تجد الركن بلا محتل، ولكنها حين بلغته تلقت الصفعة القاسية، كانت هناك حسنية زوجة رجب الأعرج..

فى نفسها قالت:

- داهية تاخدها هى وجوزها.

مرت بها سريعًا ولم تجد فرصة لكى تقول شيئًا.

أسرعت تلف السوق، تمسحه على عجل وبتحفز شديد، فالوقت يمر والباعة يخرجون من الأرض أكثر من المشترين.

عادت إلى حسنية... ودت لو تلقى ما معها كله فوق رأسها، نظرت إليها حسنية متوعدة... تحولت عنها وتأملت السوق من جديد، كان الكل قد حط.. لم تجد غير موضع صغير على آخر حدود السوق جهة الشارع.. تمتمت وهى تجلس:

- ربنا يسترها النهاردة مع سليم العسكرى..كده أنا قاعدة رجل جوه ورجل بره.

علمت نفسها أن تجلس والقفة لا تزال على رأسها دون معاونة، هبطت أولاً على ركبتيها كالجمل، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى، ثم سحبت ساقًا من تحتها فأصبحت أمامها وسحبت الأخرى وربعت،

ثم وضعت الرضيع فى حجرها فأفلت الثدى من فمه.. ضرب الهواء بيديه بحثًا عنه، أهملته إلى أن أنزلت القفة بيديها الاثنتين، وضعتها أمامها وكشفت عما بها.. ردت الملهوف إلى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته، ضمته فى حنان آلى وسرعان ما عثر بالثدى واطمأن حين استقر رأسه على قلبها الواجف.

أسندت الطفلة رأسها على فخذ الأم ودست وجهها فى بطنها وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها طلبًا للدفء، وشرعت تكمل نومها الذى قطعه بعنف المشى فجرًا فى طريق طويل.

طابت نفس بهانة بعد أن استقرت وتنفست لأول مرة منذ غادرت قريتها، أخذت ملامحها تستعد للصباح الجميل، بينما كانت توزع تحياتها على زميلاتها وتسأل عن أحوالهن ويداها تسوى حزم الخضروات التى جمعتها عند الغروب، وسهرت الليل تضمها فى حزم.. ها هى تهزها كأنها توقظها من النوم وتعرفها أنهم أصبحوا فى السوق وعليها أن تظهر خضرتها النضرة.

مسحت وجهها وسوت شعرها المنزعج من طول الرحلة والحمولة. انقشع الضباب فجأة، وعلا الضجيج مع الشروق، وكبر غول الحياة مع دبيب الزبائن.

لاحت منها نظرة ناحية الحاج إبراهيم تاجر الخضروات الكبير، أهم رجل فى السوق، الكل يعمل له ألف حساب، كان يجلس كعادته فى صدر دكانه وأمامه البورى؛ بعد لحظات ظهر سليم العسكرى؛ تقدم من الحاج إبراهيم وحياه تحية عامرة بالقشدة والفل والسعادة..

رد الخضرى بغير عناية.

- صباح الخير يا أبو شرايط.

جلس أبو شرايط كما يسميه فقط التجار الكبار، ودون أن يدرى طالت نظرته للبورى، فأخذ الحاج إبراهيم نفسًا ممتدًا، عبأ به حلقه وشدقيه وناوله لسليم؛ قال التاجر شيئًا، فقهقه سليم، فرحت بهانة لأن سليم يضحك

وهذا معناه أن هذا النهار يمكن أن يضحك..

اليوم سيتسلم زوجها الشريطة الثالثة، ويجب - إذا أتيحت الفرصة - أن تقول لسليم ذلك حتى يعرف قدرها ويحط فى عينيه حبة ملح.

- سليم اللى بيرعب الكل هنا.. على دراعه شريطين اثنين بس.. بكره يعرف إن فيه اللى أحسن منه؛ وإن عندى ولد فى الكلية.

عندما عبر جلال بخاطرها، بدت ملامحها أكثر نعومة وأقل عصبية.. أطلت من عينيها نظرات وديعة..

ابتسم لها حميدة بائع الطماطم كعادته ، قررت أن تكون لطيفة معه ولامت نفسها على حدتها التى بلا مبرر، صحيح أن الدنيا تحتشد بالأعداء لكن لماذا يركبها الخوف منه مع أنه مثلها فى حفرة واحدة؟ لابد إذن من السلام ولا داعى لسوء الظن.. إذا كان أحيانًا يثقل عليها فى الكلام، فليس ذلك لغرض آخر غير أن يقضى يومًا مسليًا، يغمره الابتهاج، وإذا رقص القلب المكدود فى الحياة المرة ولو بعض مرة، فإنه يستطيع أن يكمل العيش فى هذه الدنيا.

أحست أن شكوكها لا معنى لها.. فليكن الجميع أحبة.. سرت فى أعماقها بهجة وضيئة واستقر القلب المرتجف.. رحَّبت بزبائنها وتساهلت معهم ورضيت عن الدنيا.

فجأة هبت العاصفة، وقبل أن تنحنى على مالها تحميه وتستنقذه، كان الحذاء الرهيب قد بعثر القفة على الطريق وتمرغت الحزم فى التراب.

فزعت الطفلة وصرخ الرضيع حين ألقته أمه فجأة على الأرض فى عنف حنون.. أغمدت الثدى وأسرعت تلملم طاقات العرق والطين، وهى فى شبه غيبوبة تغالب الدمع، ولم تنتبه إلى أن بائع الطماطم كان أول من انحنى يجمع معها رزق العيال.

خامر بعض المارة إحساس عابر بالشفقة والحقد، وهم يرونها تقتلع من السوق بكل هذه القسوة.. عاد العسكرى بعد أن أنهى مهمته المقدسة

للجلوس مع الخضرى المنفوش الذى كان يقيس فى زهو كرشه الكبير.

انتهت المأساة فى ثوان ويبقى لبهانة الخد فوق اليد، والقلب المفتت.. اكتسى الوجه الوديع شراسة وجهامة، ولم يخف على أحد الشرر المتطاير من النظرات المنكسرة.

استرخت أعضاؤها فى يأس ورأى الناس بطنى القدمين الممددين فى استسلام، وكانت الشقوق المزدحمة تحفر فى اللحم خطوطًا متقابلة..

وبعد قراءة القصة أو بالأحرى أثناءها، لا بأس أن نلقى نظرة على بعض المحطات القصيرة.

- الثدى.. بالونة فرغت من الهواء.

- القدمان الحافيتان تتقدمان فى إيقاع ثابت ولحوح.

- قنوات العرق تنحدر على أخاديد الرقبة المتصلة، ثم تذوب فيما بين الثوب والجسد.

- مع كل لحظة تبتعد القرية وتتلاشى، وتلوح معالم المدينة وتتخلق، تطلع عليها من الأفق المجهول.

- النهار الرمادى يداعب الكون الذى لفه النعاس.

- علمت نفسها أن تجلس والقفة لا تزال على رأسها دون معاونة، هبطت أولاً على ركبتيها كالجمل، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى، ثم سحبت ساقًا من تحتها فأصبحت أمامها وسحبت الأخرى وربعت، ثم وضعت الرضيع فى حجرها فأفلت الثدى من فمه، ضرب الهواء بيديه بحثًا عنه، أهملته إلى أن أنزلت القفة بيديها الاثنتين، وضعتها أمامها وكشفت عما بها..

- ردت الملهوف إلى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته، ضمته فى حنان آلى وسرعان ما عثر بالثدى واطمأن حين استقر رأسه على قلبها الواجف.

- أسندت الطفلة رأسها على فخذ الأم ودست وجهها فى بطنها وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها طلبًا للدفء، وشرعت تكمل نومها الذى

قطعه بعنف المشى فجرًا فى طريق طويل.

3 - الاقتصاد والتكثيف :

عندما يتأهب القاص لطرح قصته على الورق، ينفتح الباب أمام البوتقة الإبداعية المستنفرة، فتطلق ما بداخلها فى عفوية وتدفق، وتنساب الأفكار والصور، وملامح الشخصيات والحوار، وكل ما تخلَّق حول حدث ما أو موقف؛ ويمضى الكاتب فى هذا الطرح دون أن ينتبه لما حوله من أصوات أو ليل أو نهار، مشدودًا ومندمجًا تمامًا وسادرًا فى ولادته الفنية، يوجِّه كل أحاسيسه لموضوعه، ولا يصيخ السمع إلاَّ لأعماقه، ولكل ما يمكن أن تستقطره الفكرة من أعصابه وروحه، يسكب ويسكب ويبدو لمن ينظر إليه كأنه ساكن هادىء، يحرك القلم على الورق فى رصانة وانتظام، لكنه فى الواقع يكون فوق قمة قدر يثور ويفور، وتتقلب فيه الأفكار وتتدافع - كيان ملتهب ومشبوب لا يشعر بأنه حى إلاَّ بقدر ما يلتقط من أصداء الموضوع وتفاصيله ومعالمه، وعندما يحس الكاتب أن الإناء بداخله قد فرغ، وأنه سكب كل ما تجمع فى بوتقته، وأن الموضوع قد اكتمل تقريبًا، يسقط متهاويًا بعد هذا الجهد البدنى والذهنى والنفسى الكبير، خصوصًا أن الذاكرة تلعب دورًا مهمًا للغاية فى هذه المرحلة التى أشرنا إليها من قبل..

وهى المرحلة العفوية التى تشبه شبكة الصياد.. يسحبها من البحر جامعة لكل ما لقيته فى طريقها. ثم تأتى المرحلة الثانية الساخنة، وهى مرحلة الاقتصاد والتكثيف، حيث يقوم الكاتب بإجراء عملية فنية واعية تمامًا تستهدف تخليص القصة من كل ما لا يصب مباشرة فى موضوعها،وحذف الجمل المكررة والتفسيرات والواوات والثمات والكانات..

أى تخليص شبكة الصياد من كل ما لا يعد سمكًا. تنصبُّ أكثر الضربات التى تقوم بها معاول الاقتصاد والتكثيف على اللغة، لأنها الأداة

الأولى فى التشكيل والتعبير والتصوير، والهدف هو انتزاع كل الزوائد والاستطرادات والحشو، وجميع الدلائل التى تشير إلى تدخل الكاتب وتعليقه على الأحداث أو المشاعر والنوايا، والغلو فى وصف الطبيعة وملامح البشر، والإسراف فى الحوار بحيث يتضمن تحيات أو تعليقات لا جدوى منها.

إن هذه المرحلة تمثل السيطرة على الحصان الجامح، الذى كان يركبه الفارس لأول مرة وكان الحصان يفعل ما يشاء، وقد آن الأوان كى يسيطر الفارس ويجيد الإمساك بمقود الجواد المتحمس.

لقد قرأت قصصًا قصيرة لكتّاب بارزين، تبيَّن لى فى يسر مدى الحاجة إلى حذف فقرات كاملة منها، فأغلبها يعد من الأمراض التى كانت تصيب القصة القصيرة فى مراحلها الأولى، لكنها الآن أصبحت كعصرها، رشيقة منطلقة متخففة من الأعباء الشكلية التقليدية، وغدت كالمرأة العاملة وقد تخلصت مما يثقل خطوها ويحد من اندفاعها نحو غاياتها. وإنى لأحسب الكاتب اليوم يعى تمامًا أن القارئ لم يعد بحاجة إلى ما كان يجهد الكاتب نفسه ليصوره ويفسره، لأن القارئ المعاصر جد مختلف عن قارئ النصف الأول من القرن العشرين، بفضل ما حصَّل من التعليم ومن الثقافة، وكثرة من القراء ركبت الطائرات والسفن وتجولت فى بلدان العالم، والقارئ المعاصر محتشد بالخبرات والتجارب، ولم يعد ذلك الرجل الذى كان يقضى جل وقته فى الحقل أو مع غنمه أو فى خيمته، هذا... فضلاً عن أن أجهزة الإعلام المختلفة تصب فيه ليل نهار من المعارف والقضايا والأفكار، ما ينطبع على صفحة روحه ويلون أعماقه ويحيله إلى كائن آخر، واسع الرزق، يجيد التلقى والاستيعاب، وهو إلى جانب هذا جميعه، كثير العدو فى دروب الحياة وضروبها التى تلتهم وقته حتى لا يبقى له غير وقت قصير جدًا.

ومن هنا فهو فى غير حاجة لكى يصف له الكاتب فى قصة قصيرة الأهرامات أو جبال لبنان، أو منظر الأفق على شواطئ الكويت. إنه تقريبًا

يلهث، وأصبح يعرف الكثير عن معالم الدنيا، وهكذا يجد القاص نفسه مضطرًا إلى أن يجعل القصة مواكبة للعصر، ومرآة تعكس طبيعته وظروفه، وتغير من قوامها لتروق له، وعلى الكاتب أن يفعل ذلك من غير مضض، مؤمنًا بأن العصر الذى ذهب كان يميل للسيدة البدينة، وهذا العصر لم يعد يحتملها، لكننا لا نستطيع أن ننكر أن الرجل اليوم كالعصر تفتش روحه قبل عينيه عن سمهرية القوام، الخالية من كتل اللحم عند الأرداف والصدر والكتفين، لتستطيع أن تجرى معه إلى حيث يجرى. وإذا كنا - دون أية حساسية دينية - نعتبر القرآن الكريم عبارة عن مجموعة قصص قصيرة، تتباين فى الطول والموضوع والرؤية، لكنها تتشابه تمامًا فى اللغة الإعجازية والصياغة الشعرية، ومجموعة الأساليب الفنية التى تجعل القرآن الكريم نصًا أدبيًا معاصرًا للغاية ، وربما مع المزيد من التأمل نستطيع أن نكشف فيه وجوهًا كثيرة للجمال والحس التقنى البديع تبدو جلية فى **سورة يوسف ومريم، والقصص والنمل والرحمن والكهف** وغيرها من السور.. إذا كنا نعتبر القرآن مجموعة قصص، ونعترف له بفضل الريادة والسبق فى اكتشاف أساليب الإبداع القصصى التى لم يعرفها هذا الفن قبله أو بعده حتى القرن العشرين، فإن السمة التى يعنينا أن نتوقف عندها فى هذه الصفحات هى الاقتصاد والتكثيف، سمة تسبق كل السمات، وتتقدمها، وتتخذ من قصة النبى سليمان التى وردت فى سورة النمل مثالاً لذلك، ونقرأ قوله سبحانه وتعالى:

﴿ وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِىَ لَآ أَرَى ٱلْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ ٱلْغَآئِبِينَ ﴿٢٠﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَا۟ذْبَحَنَّهُۥٓ أَوْ لَيَأْتِيَنِّى بِسُلْطَٰنٍ مُّبِينٍ ﴿٢١﴾ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿٢٢﴾ إِنِّى وَجَدتُّ ٱمْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ

وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ ﴿23﴾ وَجَدتُّهَا وَقَوۡمَهَا
يَسۡجُدُونَ لِلشَّمۡسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ أَعۡمَٰلَهُمۡ
فَصَدَّهُمۡ عَنِ ٱلسَّبِيلِ فَهُمۡ لَا يَهۡتَدُونَ ﴿24﴾ أَلَّا يَسۡجُدُواْ لِلَّهِ ٱلَّذِي
يُخۡرِجُ ٱلۡخَبۡءَ فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَيَعۡلَمُ مَا تُخۡفُونَ وَمَا تُعۡلِنُونَ
﴿25﴾ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ ٱلۡعَرۡشِ ٱلۡعَظِيمِ۩ ﴿26﴾ ۞ قَالَ سَنَنظُرُ
أَصَدَقۡتَ أَمۡ كُنتَ مِنَ ٱلۡكَٰذِبِينَ ﴿27﴾ ٱذۡهَب بِّكِتَٰبِي هَٰذَا فَأَلۡقِهۡ إِلَيۡهِمۡ
ثُمَّ تَوَلَّ عَنۡهُمۡ فَٱنظُرۡ مَاذَا يَرۡجِعُونَ ﴿28﴾ قَالَتۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ إِنِّيٓ أُلۡقِيَ
إِلَيَّ كِتَٰبٞ كَرِيمٌ ﴿29﴾ إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ وَإِنَّهُۥ بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ
ٱلرَّحِيمِ ﴿30﴾ أَلَّا تَعۡلُواْ عَلَيَّ وَأۡتُونِي مُسۡلِمِينَ ﴿31﴾ قَالَتۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ
أَفۡتُونِي فِيٓ أَمۡرِي مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمۡرًا حَتَّىٰ تَشۡهَدُونِ ﴿32﴾ قَالُواْ نَحۡنُ
أُوْلُواْ قُوَّةٖ وَأُوْلُواْ بَأۡسٖ شَدِيدٖ وَٱلۡأَمۡرُ إِلَيۡكِ فَٱنظُرِي مَاذَا تَأۡمُرِينَ ﴿33﴾
قَالَتۡ إِنَّ ٱلۡمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرۡيَةً أَفۡسَدُوهَا وَجَعَلُوٓاْ أَعِزَّةَ أَهۡلِهَآ أَذِلَّةٗۖ
وَكَذَٰلِكَ يَفۡعَلُونَ ﴿34﴾ وَإِنِّي مُرۡسِلَةٌ إِلَيۡهِم بِهَدِيَّةٖ فَنَاظِرَةُۢ بِمَ يَرۡجِعُ
ٱلۡمُرۡسَلُونَ ﴿35﴾ فَلَمَّا جَآءَ سُلَيۡمَٰنَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٖ فَمَآ ءَاتَىٰنِۦَ
ٱللَّهُ خَيۡرٞ مِّمَّآ ءَاتَىٰكُم بَلۡ أَنتُم بِهَدِيَّتِكُمۡ تَفۡرَحُونَ ﴿36﴾ ٱرۡجِعۡ إِلَيۡهِمۡ
فَلَنَأۡتِيَنَّهُم بِجُنُودٖ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخۡرِجَنَّهُم مِّنۡهَآ أَذِلَّةٗ وَهُمۡ صَٰغِرُونَ
﴿37﴾ قَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ أَيُّكُمۡ يَأۡتِينِي بِعَرۡشِهَا قَبۡلَ أَن يَأۡتُونِي مُسۡلِمِينَ
﴿38﴾ قَالَ عِفۡرِيتٞ مِّنَ ٱلۡجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَۖ

وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ ﴿39﴾ قَالَ ٱلَّذِى عِندَهُۥ عِلْمٌ مِّنَ ٱلْكِتَـٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ ۚ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَـٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّى لِيَبْلُوَنِىٓ ءَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ ۖ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّى غَنِىٌّ كَرِيمٌ ﴿40﴾ قَالَ نَكِّرُوا۟ لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِىٓ أَمْ تَكُونُ مِنَ ٱلَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ ﴿41﴾ فَلَمَّا جَآءَتْ قِيلَ أَهَـٰكَذَا عَرْشُكِ ۖ قَالَتْ كَأَنَّهُۥ هُوَ ۚ وَأُوتِينَا ٱلْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ ﴿42﴾ وَصَدَّهَا مَا كَانَت تَّعْبُدُ مِن دُونِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهَا كَانَتْ مِن قَوْمٍ كَـٰفِرِينَ ﴿43﴾ قِيلَ لَهَا ٱدْخُلِى ٱلصَّرْحَ ۖ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ ۗ قَالَتْ رَبِّ إِنِّى ظَلَمْتُ نَفْسِى وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَـٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَـٰلَمِينَ ﴿44﴾ ﴾

[النمل: 20 – 44].

يحكى لنا هذا النص من سورة النمل قصة سليمان مع بلقيس ملكة سبأ، وتبدأ بكلمة «وتفقَّد» كلمة واحدة تغنى عن جملة، لم يقل سبحانه بحث أو فتش لأنه يجب أن يوضح أين بحث وكيف بحث، لكن تفقد، تعنى معنيين، أنه استعرضهم جميعًا ولاحظ غياب أحدهم وعرف أن الغائب هو الهدهد، وهدد سليمان بتعذيبه أو ذبحه إذا لم يحضر ويقدم سببًا قويًا لغيابه، وتقول الآية التالية مباشرة فمكث غير بعيد، ولم يتكرر اسم الهدهد لأنه المفهوم سلفًا والمسئول عنه: ﴿ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍۭ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴾.

من الطبيعى أن يقول له سليمان: ما هو هذا النبأ؟

لكن القرآن لم يذكر ذلك وتجاوز هذا السؤال، وبعد أن حكى له الهدهد ما

رأى، قال سليمان :﴿ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٧﴾ ٱذْهَب بِّكِتَٰبِى هَٰذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَٱنظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ ﴾ لم يقل القرآن إن الهدهد أخذ الكتاب وانطلق به إلى بلقيس فسلمه إليها، وأقبلت تقرأه، لكنه اعتبر كل ذلك طبيعيًّا فماذا حدث، ينتقل القرآن ليفيدنا بما قالت:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُا۟ إِنِّىٓ أُلْقِىَ إِلَىَّ كِتَٰبٌ كَرِيمٌ ﴾ وتتوالى الكلمات الموجزة الحاسمة.. أفتونى فى أمرى.. نحن أولو قوة.. الأمر إليك.. إنى مرسلة إليهم بهدية.. فلما جاء سليمان (ونفهم أنه الوفد المرسل من عند الملكة) قال:

﴿ أَيُّكُمْ يَأْتِينِى بِعَرْشِهَا ﴾ . ﴿ قَالَ ٱلَّذِى عِندَهُۥ عِلْمٌ مِّنَ ٱلْكِتَٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ ﴾ . ومباشرة يقول سبحانه دون أن يذكر رحلة الذهاب والعودة :

﴿ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّى ﴾ .

﴿ قَالَ نَكِّرُوا۟ لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِىٓ أَمْ تَكُونُ مِنَ ٱلَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ ﴾ .

ومباشرة قال جل جلاله ﴿ فَلَمَّا جَآءَتْ ﴾ .﴿ قِيلَ لَهَا ٱدْخُلِى ٱلصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً

ظنت أرض القصر غارقة فى الماء، ﴿ وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا ﴾ . والقرآن ليس فى حاجة ليقول لنا... حتى لا تبتل ثيابها وهى إشارة واضحة لبعض الكتّاب الذين يفسرون حيث ليس ثمة داع لتفسير، فيقول أحدهم «وجد المروحة عاطلة.. لم تكن تدور».

قال لها: ﴿ قَالَ إِنَّهُۥ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ ﴾ أى ادخلى واطمئنى ولا ترفعى ثوبك فليست على الأرض مياه، إنها صفحة ملساء من الزجاج البراق.

هذا مثال من القرآن الكريم، ومن القصص الحديث نعثر على أسئلة كثيرة، إذ أصبح أغلب الكتَّاب ينتبهون لهذه السمة ويحرصون عليها، ومن تلك النماذج نقتطع فقرة من قصة الصورة للقاصة الكويتية **ليلى العثمان** من مجموعتها **«فى الليل تأتى العيون»**.

«انتهت حفلة عيد ميلادى.. امرأة فى الخامسة والأربعين تحتفل

بعيد ميلادها... نظرت حولى... الليل الأزرق هدأ تمامًا... أفواج الناس تسربت إلى الخارج.. كل يحمل نفسه.. وبعضهم ترك عقله فى قاع الكأس وخرج يترنح سعيدًا.. شقاء موزع فى الصالون ينتظر الغد حيث تعمل يد الخادم على حصده.. أوراق الزينة المفضضة والمذهبة متناثرة، وبعضها تدلى من السقف مثل دودة محتضرة.

كؤوس فارغة حتى الجفاف تشكو نهم أصحابها وأخرى تحمل بقايا ثلج ذائب.. يختلط بما فيه حتى لكأن رائحة فم صاحبه تفوح من مزيج الكأس.. وحدى.. أمام المرآة الكبيرة ذات الإطار الذهبى... وجهى ونصف جسدى ينعكس عليها... اقترب أكثر.. أكثر حتى تمتلئ بوجهى وحده... تفحصت وجهى... عندها فقط.. قررت أن أخون زوجى ».

وهذا نموذج ثان للكاتب السودانى على الملك من قصته «إحدى وأربعون مئذنة»، من مجموعته «الصعود إلى أسفل المدينة»:

«للمستشفى رائحتان: رائحة المجارى ورائحة الموت... وإن كنت لا تعرف رائحة الموت فقد عرفها هو حين كانت تحوم حول رأس أمه.. وكان قبلها يظن أن الموت لأنه غدار وخائن لا يغشى الكائنات إلاً فى الليل، وخاب حدسه لأن أمه ماتت بعد منتصف النهار... كان واقفًا أمام فراش مرضها غير قادر أن يجود لها بشىء.. بقلب، بكلية، بعين، بقسم من روحه كيما تعيش وتحيا». إن الاقتصاد والتكثيف هدفان على قدر كبير من الأهمية، ولذلك فلن نجد غضاضة فى التأكيد عليهما، حتى نعى تمامًا المقصود بهما، ونتمثله تطبيقيًا، ولا بأس أن نقرأ القصة التالية: القصة رقم 12 للكاتبة السورية ضياء قصبجى من مجموعتها «إيحاءات»

« كانت خلف النافذة المغلقة، فتاة وحيدة، تروح وتجئ فى غرفتها الصغيرة المعتمة... كان وجهها دقيق الملامح، يعبر عن اليأس والقلق والضجر..

فى حين كانت الشمس فى الخارج مشرقة... تهب أشعتها كل الطبيعة، وتتسرب حتى إلى الشقوق والجحور، والزوايا.

وقفت الفتاة الحزينة خلف النافذة المغلقة، تستأنس بشفافية ضوء تسلل من بين شقوق «الأباجور»..

كان الخوف من شىء ما يمنعها من فتح ستار النافذة، والسماح لشلال من الضوء البهيج، بالعبور إلى بيتها، بل وإلى قلبها بكل تأكيد. عكفت على قراءة الكتب، حتى عرفت أن الخوف لا يزيل العذاب؛ ولا ينير أرجاء غرفتها الصغيرة، وقلبها الكبير.

حينئذ تسلحت بالجرأة والشجاعة... وبحركة سريعة من يدها المرتجفة.. فتحت ستار النافذة..

وبكل هدوء ودونما ضجيج، أو نقد، أو ملاحظة من أحد.. دخلت أشعة الشمس، التى بدت وكأنها تنتظر ذلك، لتنير أغوار قلب الفتاة الكبير... وتسطع فى أرجاء غرفتها الصغيرة.»

ورغم القصر الشديد لهذه القصة أو الأقصوصة، فإنها لا تزال تحتاج إلى إعادة نظر على الأقل، فى بنيتها اللفظية، نوجز هذه الملاحظات فيما يلى:

1 – كان وجهها دقيق الملامح يعبر عن اليأس والقلق والضجر، ألا يكفى أن تكون على الوجه ملامح القلق، وأليس الضجر ناتجًا عن القلق، والقلق ناتجًا عن اليأس، وما الداعى لكلمتى «دقيق الملامح»؟ إن المساحة القصصية لا تسمح بهذا التزيُّد كما لا تسمح به الحالة النفسية للبطلة.

2 – فى حين كانت الشمس فى الخارج مشرقة (لماذا لا نقول.. الشمس فى الخارج مشرقة).. إن القصدية والتعمد فى اختيار كلمتى «فى حين» يعنى أن على القارئ أن ينتبه، ولا يتعين أن يوجه نظر القارئ إلى شىء ما، وما دور الكلمتين بالتحديد.

3 - تهب أشعتها كل الطبيعة (التعبير غير دقيق.. لأن الأشعة تصل إلى كل شيء وليس الطبيعى فقط، بدليل أنها قالت بعد ذلك، وتتسرب حتى إلى الشقوق والجحور والزوايا، ولا تتحمل القصة القصيرة، ناهيك عن الأقصوصة كل ذلك).

4 - كل الفقرة الثالثة لا جدوى منها غير عبارة : كانت خائفة من شيء ما وهل اكتشفت الخوف بعد أن عكفت على قراءة الكتب؟!

5 - حتى عرفت أن الخوف لا يزيل العذاب (ما معنى هذا .. إن الخوف هو أصل العذاب، فكيف يتصور أن الخوف يزيل العذاب).

6 - تسلحت بالجرأة والشجاعة (مطلوب واحدة فقط).

7 - كل الفقرة الأخيرة لا جدوى منها، وبها ألفاظ كثيرة مكررة، فالقصة تبقى بعد ذلك على عظامها وجلدها الحقيقى وهو «فتاة وحيدة، خلف النافذة المغلقة، تروح وتجيء فى غرفتها الصغيرة المعتمة وعلى وجهها أمارات القلق، تطلعت إلى الفضاء الخارجى ... كانت الشمس مشرقة تمنت أن تفتح ستار النافذة كى تسمح للأشعة الدافئة والأضواء الشفافة كى تدخل إلى الغرفة، لكنها كانت خائفة من شيء ما وبعد لحظات من التردد وبحركة جريئة وسريعة من يدها المرتجفة، فتحت ستار النافذة، وسطعت الشمس فى أرجاء غرفتها الصغيرة».

لهذا نقول إن فن القصة هو فن الحذف.. فن الرشاقة والعمق، فن «ما قل ودل» فهى كما يقال مثل فتاة رشيقة جدًا، ليس على أى عضو من أعضائها كتل لحمية، ولأن هذه الفكرة وهذا المفهوم للقصة لا يبدو أنه واضح تمامًا فى أذهان الكثيرين، لذلك يقبلون على كتابة القصة متصورين أنها مجرد سرد وحوار وعبارات تتوالى، وأكثر من يسئ إلى القصص فى العالم العربى هم الصحفيون، ودورهم السلبى تجاه القصة يتمثل فى مجالين:

الأول: اعتقادهم أنهم قادرون عليها، لأنهم يكتبون كل ما يرونه فى الشوارع والمؤتمرات والتحقيقات والحوادث، ويصورون للقراء ما

يجرى فى المستشفيات والمصالح، ويصفون أحوال الناس الذين تهدمت بيوتهم أو حاصرهم الحريق أو أنقذوا من الغرق.. وما الفرق فى نظرهم بين أن يكتبوا عن أحوال الناس فى شكل تحقيق.. أو أن يكتبوا عنها فى شكل قصة.. وهكذا يقدمون باسم هذا الفن العظيم أسوأ القصص... وجمهور القراء حتى لو لم يقرأ قصصهم يتصور أنهم القاصون، وأن ما يكتبون هو القص لكثرة وقوعه على أسمائهم، فالمنابر ملك أيديهم.

ثانيًا: أن الصحف هى المنبر الأول الذى لا يزال يفتح صدره للقصص القصيرة، وهذه لاشك ميزة تحتسب لها، إلاَّ أن أكثر المسئولين عن الصفحات الثقافية فى أغلب الصحف ليسوا أدباء معروفين أو موهوبين، بل ليسوا من الأدباء على الإطلاق، لقد قفزوا إليها من أقسام الحوادث أو السياسة أو الاجتماعيات أو صفحات الفنون، التى لا تتحدث إلاَّ عن الممثلين والراقصين والمطربين، وهم لذلك لا يستطيعون التفرقة بين قصة وتحقيق فى حادثة، ولا يميزون بين رجل يحكى عن رحلته إلى باريس والمواقف الطريفة التى مر بها، وبين قصة قصيرة كتبها مبدع كبير، وهب لهذا الفن الرفيع وقته وثقافته وخبرته وتأملاته وجماع فكره وأعصابه، ليقدم رؤية عميقة فى صياغة لغوية مرهفة. ولك أن تتصور أيها القارئ مدى جناية مثل هذه الصفحات على الفن القصصى والإبداعى بعامة. إن فن الشعر برغم كل ما لحق به من تطوير وتجديد وتغيير، لا يزال محافظًا على البقية الباقية من المعايير التى تحول بين أرباع المثقفين وبين اقتحامه وصعود درجاته، ولو أن الدخلاء عليه كثيرون، لكن الأمر لا يزال تحت السيطرة، أما فى القصة فالمسألة تجاوزت الحدود، بل لم تعد هناك حدود ولا حواجز ولا قيود ولا معايير، وأصبح كل إنسان يتصور أنه قادر على أن يكتب قصة، وماذا يمنعه من أن يكتب رواية، وليكن موضوعها سيرة حياته شخصيًا. ولعل ذلك كله نابع من المجاملة وعدم الصدق مع النفس، والبعد عن الموضوعية عند النظر فى كثير الأمور.

4 - الشعرية :

يذهب «**فرانك أوكونور**» القاص والناقد الإيرلندى الذى ذاع صيته بعد ترجمة كتابه «**الصوت المنفرد**» إلى عدة لغات، إلى أن القصة القصيرة بشكل عام هى عمل فنى رومانتيكى، لأنها تنطوى على شىء من الفردية، ولأنها عادة ذات اتجاه ذاتى، ومن ثم تقترب فى وجوه كثيرة من القصيدة الغنائية، وهى - فيما يقول - « **إيان رايد**» فى كتابه «**القصة القصيرة**» (ص 60) «**تركز بطريقة مميزة على المعنى الداخلى لحدث حاسم**».

ويمكننا أن نرى فى قول كل من أوكونور ورايد الكثير من الصواب، ويؤكد الاعتقاد بأنها رومانتيكية أنها فى العادة تتناول موقفًا واحدًا لشخصية واحدة أو اثنتين على الأكثر، ومن ثم فهى لا تعنى بالأحداث بقدر عنايتها بالأعماق، بالمشاعر الدفينة، وما يؤرق نفس بطلها، ولهذا فهى ذاتية، وتتسم بنزعة شخصية يعلو فيها الحديث عن ذات الفرد الذى يشعر فى لحظة بالبهجة أو بالعزلة أو بالتمزُّق، أو غير ذلك من المشاعر الإنسانية. وليس من شك أن هذه الرومانتيكية تلقى بظلالها على اللغة، فتكتسى الألفاظ مسحة شعرية تضفيها خبرة الكاتب وإحساسه العميق بما تعانيه شخصياته، ومحاولته التعبير نيابة عنها عما يختلج بأعماقها، دون استعراض للقدرات البلاغية ودون اللجوء للمحسنات البديعية ذات الصيغة التقليدية؛ التى لم تعد تحتملها الذائقة الجمالية للقارئ المعاصر. والشعرية التى نعنيها اليوم والتى أصبحت من لوازم القصة القصيرة تسهم فى تشكيلها عدة عوامل، منها وبشكل جوهرى العوامل السابقة وهى الثروة اللغوية والدقة والاقتصاد والتكثيف، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى أن هذه العوامل من الملامح الأصيلة للقصيدة، لذلك فإن حرص القاص على توفيرها لنصه الأدبى، يعينه على ترقيتها من نثر تقليدى إلى ما يشبه القصيدة المنثورة.

ويلزم هنا القول إن الشعرية فى اللغة والأسلوب هى فى الأساس

رغبة تنطلق من وعى الكاتب، وتصدر عن قصدية وتعمد ودربة حتى تصبح ملكة ذات حساسية مرهفة تختار من الألفاظ ما يحقق هذه الشعرية.

ولعل مما يسهم فى تعميق هذه الشعرية وتوسيع رقعتها اكتفاء الكاتب فى التصوير والتعبير بالإيماء والتلميح لا بالمباشرة والتصريح، وهذا يعنى أن يلمس كل شيء برشاقة وخفة، فالأضواء فى القصة ليست صارخة ولكنها هادئة وخافتة، والألوان ليست زاعقة، ولكنها خفيفة وباهتة.

ويفضل للعبارات السردية أن تكون ذات عمق نفسى، ودلالات جوانية تكشف اختلاجات الروح وتوترات القلب، كما أن الشعرية تعنى عمق المجاز والرمزية التى تسرى بين السطور وتوحى بها الكلمات، وهذا يعنى أن رمزية الحدث وشفافيته وثراء أصدائه تسهم فى الشعرية، مثلها فى ذلك مثل صفاء الصياغة التعبيرية التى تنطلق من دقة الوصف وسلاسة وكثافة العبارة، وانسجام ألفاظها بحيث تفلح فى رسم صور جزئية لحركة الناس وتطور الأحاسيس، ولعل الأساليب الجديدة التى يتبعها الحُذَّاقُ من الكُتَّاب لكسر البنية التقليدية للعبارة وتحطيم أطرها الثابتة بالتقديم، والجملة التى تبدأ بظرف زمان أو مكان وقد تبدأ بنداء أو بحرف جر... كل ذلك يؤثر بشكل فاعل ونافذ فى تفجير الإحساس بالشعرية فى القصة المعاصرة، ذلك الملمح الذى يلقى على القصة مسحة من العذوبة والإنسانية ويجعل منها كنص أدبى منبعًا أصيلاً من منابع الجمال، فى الوقت الذى تعد فيه المنبر الملائم للتعبير عن خلجات، وآلام الإنسان الذى قدر له أن يعيش حياة لا تخلو من الحصار والمطاردة والزيف، ففرضت عليه أن يلهث للبحث عن ذاته، فهل يجد القصة فى انتظاره لتعيد إليه هذه الذات أو على الأقل تدله على الطريق إليها؟ أغلب الظن أنها سوف توفق إلى حد كبير فى مؤازرته على هذا الدرب... ولعل مطالعتنا للنماذج التالية تمثل شمعة ضئيلة فى سياق التعرف على أحد جماليات القصة القصيرة.

«خطابات العشاق التى طيرها الهواء»

إبراهيم عبد المجيد

«انقطع المطر فإذا بالأرض المغسولة تلمع وتنعكس عليها أشعة الشمس التى احتجبت منذ الصباح، صارت أمواج البحر أقل ارتفاعًا وتهادت فى إيقاع رتيب:

وفى الجو رقت الريح فصارت نسمة وبرز طفل وآخر ثم ثالث ووقفوا يتطلعون إلى البحر الأزرق الفسيح المترامى أمامهم إلى ما لا نهاية وإلى سفينة بعيدة لا يبدو منها إلاَّ صواريها البيضاء تقف خارج الميناء. ينتهى شاطئ المكس بلسان صغير يقوم فوقه كازينو «زفير» الشهير وقبل الكازينو وعند أول اللسان مبنى منخفض فوقه لافتة تعلن أن هنا «نادى المجد» استدار الأطفال الثلاثة خلفهم إلى شريط السكة الحديد القديم وإلى المحطة المهجورة وتساءلوا لماذا تبقى هذه الأشياء؟

لم تعد القطارات تمر من هنا... وضحكوا وجروا ناحية صندوق البريد الصغير الخشبى المعلق على جدار نادى المجد... ضرب أحدهم الصندوق من أسفل وضربه الآخر من أعلى وضربه الثالث من الجانب فانفتح الباب الصغير، امتدت أياديهم وهم يبتسمون ويتلفتون فى زهو، فلا أحد الآن فى الطرقات، استطاع أحدهم أن يقرأ بصعوبة أحد المظاريف ويهتف «عليه اسم بنت» وقفزوا من فوق السور الحجرى العريض المنخفض إلى رمال الشاطئ الضيقة، كان من السهل أن يتقدموا فى الماء كثيرًا فهم يعرفون الشاطئ جيِّدا، ولم تكن هناك فرصة للخوف على ثيابهم فهم حفاة شبه عراة.

ألقى كل منهم ما فى يده من خطابات إلى الماء وجروا فوق الرمال يضحكون ثم وقفوا ينظرون إلى الخطابات التى بدا أن الموج ابتلعها، «خلاص راحت» قال أحدهم «استنى لما تطلع مبلولة على البر» قال الآخر..

هكذا يفعلون كل يوم.. لكن الثالث صرخ «بص» ورأوا الخطابات

تحملها موجة فى شكل غريب، صف منتظم متجاور كأنها جنود تصعد إلى الشاطئ وعلى الرمال بقيت الخطابات بعد أن عادت الموجة، أمسكوا بعضها فوجدوها جافة ورأوا العناوين المكتوبة باقية لم تختف أو تتشوه، لم يذهب حبرها الذى كان أخضر وأحمر جمعوا الخطابات من جديد وألقوها فى الماء فغابت فى الموج للحظات ثم ظهرت واقفة متراصة قادمة فوق الموجة لتستقر على الشاطئ جافة من جديد.

تقدموا هذه المرة على مهل وترددوا فى الإمساك بها إلاَّ أنهم التقطوها فى سرعة وألقوها ورأوا الموج يرتفع وينخفض بها حتى تكاد تختفى ثم لم تعد إلى الشاطئ، ظهرت متراصة جوار بعضها ثم انفتحت أمامهم وقفزت من داخلها أوراق صغيرة مطوية انبسطت فى الهواء وطارت مرتفعة فى الفضاء لتعبر من فوق رؤوسهم بصوت له أزيز الطائرات فى وقت اشتدت فيه الريح فجأة مما جعلهم ينحنون من الرعب، بعد قليل رفعوا هاماتهم فرأوا الرسائل عالية فى السماء تبتعد وتبتعد متفرقة على جهات الأرض الأربع..»

* * *

ها هنا تتخلق الشاعرية مبكرًا وقبل أن تبدأ القصة، إنها تبدأ مع العنوان «خطابات العشاق التى طيرها الهواء»..

عنوان يحمل كل دلائل العذوبة والبراءة، كما ينطوى شطره الثانى على صورة تتسم بالحيوية والجاذبية والدعوة إلى محاولة التعرف على مصير خطابات العشاق. وتشارك ملامح الطبيعة، خصوصًا أثناء المطر فى إضفاء هذا العالم الشعرى بما تقدمه لنا من غيوم وخيوط الماء الفضية، الأرض المغسولة، النسمات، ثم يظهر الأطفال ومعهم أحلام البراءة والشقاوة والدهاء اللذيذ، واكتشف

الأطفال أن أحد الخطابات عليه اسم بنت، وخطابات أخرى على صفحة الموج، ورويدًا رويدًا تتشكل على يد الكاتب الحاذق أسطورة صغيرة، تتمثل فى الخطابات التى تلقى فى الماء لكنها لا تلبث أن تتجه إلى الشاطئ وتجف، ثم تفتح وتطير منها أوراق صغيرة مطوية.

وهكذا تقدم لنا هذه القصة نموذجًا بسيطًا لملمح الشعرية اللغوية والأسلوبية والموضوعية، وتأثيره فى صياغة قصة قصيرة مغايرة، لها نَفَسٌ مختلف، ومن المؤكَّد أن الأصداء التى يتعين أن تعكسها فى وجدان القارئ مختلفة، بل إن من شأنها أن تسهم فى تغيير وتطوير الذائقة الجمالية لدى جمهور المتلقين، كلما تعددت مثل هذه النماذج، كما سنرى فى القصة التالية:

الذئب

محمد المخزنجى

«غريب أننى لم أفكر فى الجرى لحظة وقع عليه بصرى وقد فوجئت به قريبًا منِّى أقرب ما يكون، على بعد خطوات، وظل يشملنى هدوء غريب وشعور بالراحة والسلام، فى داخلى، وفى كل ما حولى. ربما كان مبعث هدوئى وسلامى والراحة تلك أننى تمشيت طويلاً كمتجول، مجرد متجول فى المستشفى الجديد الذى سأعمل به، دون أن تسند إلى أية مهمات أو مسئوليات بعد، ومن ثم كنت طليقًا لأول مرة فى حياتى العملية ومتخففًا تمامًا من كل هذه الهموم التى تثقل على طبيب نفسى، وأحسست لأول مرة كم هو هادئ ووديع مستشفى نفسى تظلله الأشجار ويسبح فى البساتين، وتشبعت روحى بالحياد اللانهائى للمرضى المسالمين والمتجولين بتؤدة فى المماشى أو الجالسين فى سكينة على أرائك الجذوع تحت عرائش بهجة الصباح والعنب البرى.

ربما، وربما كان مبعث هدوئى وسلامى والراحة تلك، أننى فى

محاولة الخروج من المستشفى المترامى والمجهول بالنسبة لى، ضللت طريقى، ودخلت فى نطاق الغابة القريبة، وتهت فيها طويلاً حتى تشبعت روحى بروحها. لقد شدتنى الغابة رغم لافتة التحذير بعدم الاجتياز التى صادفتها فى البداية، ورغم سور الشباك السلكية العالى الذى تسلقته بنشوة، شدتنى بكارة الظلال تحت عرائس الأغصان المتشابكة، وبكارة النسيم الرطب فى هذه الظلال، وبكارة الخطو فى مدارج يموهها العشب ويغطى أرضها ركام الأوراق المتساقطة فى مواسم خريف عديدة مضت، ولم تطأها قدم، فكانت تتحلل ببطء مرئى دون أن تدهس وكأن حشرات دقيقة خفية تأكلها، بينما كان هناك دائمًا، فى الأعالى التى تضئ خضرتها الشمس، وفى التجاويف التى يخفيها العشب وجنبات الزهور، وعلى الأغصان...

ذلك الشدو الذى لا ينقطع لكروانات الغابة، وكل طيورها والعصافير، ومن ثم التقيت بالذئب. كان يصعد داخلاً بجسده البرى المرن بين شجيرات العشب الخفيضة، وكنت أهبط ملتذًا بذلك الشعور المقاوم لجذب الأرض وللتلاطم المتسارع بين جذوع الأشجار الرطيبة، ولحظة وقع عليه بصرى توقف، كأنه أحس بى أو أبصرنى بجانبه، وتوقفت أنا الآخر. التفت نحوى، فصرنا متواجهين، وأحسست بكلمة «ذئب» تتردد داخلى ببساطة مغتبطة وكأنها كلمة «طفل» أو «وردة» أو «عصفور» ووجدتنى أخطو نحوه بجذب لا يقاوم.. كالمنوّم، أو المسحور دون أن تعترينى ذرة من خوف.

مر ببالى، بالطبع، ذلك الشريط من الحكايات والصور، عن فتك الذئاب بالحملان والبشر، ومناورات جماعاتها للإيقاع بالفرائس، ودوت فى الذاكرة أصوات رصاصات تردى ذئابًا هائجة، وصراخ ضحايا تنهشهم الأنياب، لكن هذا كله مر مرورًا ناعمًا ببالى، وبلا تعليق من انفعال أو شعور، وكأننى لم أكن على مقربة خطوتين من ذئب. لأكثر من خمس دقائق مكثنا، أنا والذئب، ينظر كل منا إلى الآخر، بفضول هادئ أواجهه، وهو ينظر نحوى فى هدوء

يتململ فيحرك قليلاً إحدى قوائمه أو تسرى نبضة خفيفة فى ذيله، وأنا أستريح فى وقفتى بقربه، وأسترخى..

أتأمل بصفاء ذلك الصفاء الكهرمانى فى قزحيتى عينيه، ويأسرنى النقاء الخالص لشعر ظهره الداكن وذيله المليء..

ويعجبنى بافتتان ذلك التناغم القوى فى بنائه حتى أفلت منى الهمس: «ياه .. ذئب جميل... جميل خالص» بل وجهت إليه همسى:

«أنت ذئب جميل... جميل خالص» ثم إننى ودعته قبل أن أستدير عنه لأهبط «سلام.. سلام».. وما أغرب أننى كلما كنت أمضى فى هبوطى للخروج من الغابة، كان يغزونى الارتعاب.. أتوجس أن الذئب ربما كان يتبعنى، وتستولى على هواجسى حتى أخشى من مجرد الالتفات، ثم يفاجئنى السور السلكى بأسرع مما كنت أتوقع، ويملؤنى ضجيج الشارع القريب دفعة واحدة فأجد نفسى بلا تفكير أركض.

رميت بنفسى على السور ورحت من فورى أتسلقه، بطريقة لم أتصورها أبدًا كامنة فى داخلى، وكأننى حيوان برى من فصيلة النمور أو الفهود أو القطط... وكأن أصابعى مخالب خرجت من أغمادها لتنشب فى الشباك السلكية للسور أتسلقه، بخفة الوحش أو المرعوب أتسلقه، وكنت موقنًا أن الذئب يتبعنى، وأنه سينهشنى أول ما ينهش من الظهر، وعند القمة صك سمعى بوضوح صوت سعاره، فاستدرت ملسوعًا لأرمى بجسمى بعيدًا عن الغابة، فى اتجاه الشارع. لم أترك جسمى ليسقط سريعًا، إذ لبثت مطويًا بأعلى السور حتى استدرت وأطللت على الغابة، مسحت ببصرى أقصى ما تسمح به الفُرَج بين الأغصان من مدى يمكن تتبعه..

رأيت مدارج العشب وجنبات الزهور البرية بين الجذوع، رأيت بقع الضوء المخضوضر والظلال ولم أر فى كل هذا المدى أى أثر لذئب أى ذئب.

مع نهاية سطور هذه القصة التى تجمعت لها كل عناصر الجمال والعذوبة والدفء؛ نحسب أن القارئ لن تخفى عليه المنابع الغنائية الثرة التى تصدر عنها القصة وتتفجر فيها، ورغم ذلك فإن نغمة الغناء ليست صارخة ولا ملموسة، لأنها تقف عند حدود الحس الشعرى فى أحدث وأبهى تجلياته، وإلى مثل ذلك تدعونا القصة التالية وهى تؤكد توحد الإنسان مع الطبيعة، ولا غنى له عن هذا التوحد، بل هى تمضى إلى أبعد من هذا، إذ تعتبر السيطرة الكاملة للإنسان على الطبيعة إلى درجة الاستبداد، هى محو لجمال الطبيعة وسحق لروح الإنسان فى آن واحد، ولذلك لا يفتأ الإنسان يحدق فى الطبيعة ويمنحها قلبه ويذوب فيها من أجل وجوده النبيل وإحساسه الفطرى العميق بأنه جزء منها.

القتلة..

للكاتب ف. ق.

وقفت على ضفة النهر أرنو إلى المدى البعيد، الشمس تتعلق بأذيال السماء لا تود أن تفارق، يلون الأفق أساها بحمرته البرتقالية.. لكنها أخيرًا غرقت فى آخر نقطة يمضى إليها البصر.. تدافعت العصافير عائدة.. استقرت فوق أعناق الشجر.

تسلل الماء فى موكب من الفانتازيا والشعر، ظللت واقفًا أرقب اللحظات الفائتة.. لحظات الوداع واللقاء، لحظات المجئ والسفر.

تنهدت فاتسع صدرى للكون الرحب، تسرب منى الجسد وذاب فيما بين انطفاء الشمس وبزوغ القمر... أضاءت روحى نسمات الصمت الناعم.

زحف القمر إلى صدر السماء وسكب النور فوق الربوع الخضراء، وبينها تهادى النهر شريطًا فضيًا تألقت صفحته... بلغتنى ضحكات الماء الفرحان، يقلد الأطفال.

كنت جزءًا من النغم الكونى، من التشكيل الفنى للعظمة الإلهية..

لحظات من الجمال هائلة، جرعات من الصفاء والحب والتسامى

والتجلى.. أغمضت عينى وسلمت واغتسلت..

أفقت على دبيب مكتوم وأشباح سوداء فى أيديها أسلحة تومض.. تبينت بعد تحديق أنها بلط.. تقدمت الأشباح من جذوع الشجر، شقت البلطة الأولى الفضاء وخاضت فى الجذع، أنَّ الجذع وانخلع قلب السكون.. فرت العصافير مولولة تضرب فى الفضاء على غير هدى.

توالت الضربات بلا رحمة، ثم سقطت الشجرة ودوت الضجة الآثمة. تجمعت الأشباح فوق جثة الشجرة، دفعها إلى النهر، وقفز فوقها قاطعها..

سقطت شجرة أخرى، دفعوها إلى النهر وامتطاها قاطعها.. استمر الذبح والأشجار القتيلة تلقى فى الماء والنهر كثعبان أسود هائل يتلوى ويندفع بين الاخضرار الكئيب.. القتلة يمضون والبلط الحادة فوق أعناقهم تومض، وأنا أحدق فى فزع، توغل الليل وأنا وحيد... شعرت بالبرد فجأة.. أحسست بجسدى كله.. أدركت أن قدمى فى الأرض ساخت ورأسى طالت، من مناكبى برزت أغصان ، سرعان ما أورقت.. تمايلت مع الريح وانحنت على الماء.. أسرعت نحوى العصافير الشاردة .. حطت فوق أغصانى واستأنفت أحلامها..»

يحق لنا أن نتوقف عند بعض الكلمات والعبارات التى تسهم - كما أسلفنا - فى تشكيل شعرية القصة.

- الشمس تتعلق بأذيال السماء.

فى غروبها تبدو الشمس كأنها طفل صغير يحاول التشبث بثوب أمه/ السماء، وقد تكون الصياغة - من حيث هى استعارة مكنية - تقليدية الطابع، لكنها جديدة بفضل اعتمادها على التشخيص وبفضل اكتشاف العلاقة الجمالية والإنسانية بين شمس الغروب والسماء.

يلون الأفق أساها بحمرته البرتقالية (ليست الشمس هى التى تلون الأفق) ولكن .

- لكنها أخيرًا غرقت فى آخر نقطة يمضى إليها البصر، تدافعت العصافير عائدة، استقرت فوق أعناق الشجر (صورة واقعية فى قالب شعرى... لغة ووزنًا وقافية).

- تسلل الماء فى موكب من الفانتازيا والشعر (الماء يتسلل.. الطبيعة ساعة الغروب تحولت إلى خيال وشعر).

- تسرب منى ا لجسد وذاب فيما بين انطفاء الشمس وبزوغ القمر.

- أضاءت روحى نسمات الصمت الناعم (جملة تمثل بؤرة لعدة تشكيلات شعرية).

- زحف القمر (الدقة فى اختيار اللفظ تعمل عملها).

- بلغتنى ضحكات الماء الفرحان.. يقلد الأطفال (فى رحلة الماء بحث عن البراءة والصفاء لم يجد من يمسك دربه ويقتدى به غير الأطفال).

- أفقت على دبيب مكتوم وأشباح سوداء فى أيديها أسلحة بينما العالم يبحث عن البراءة حتى الطبيعة ممثلة فى الماء والشمس الراحلة والقمر الذى يزحف ليطل على الربوع الخضراء ويقضى ليلة بهيجة مصباحها الجمال، إذا بأشباح سوداء تشق الأشجار.

- استمر الذبح والأشجار القتيلة تلقى فى الماء.. والنهر كثعبان أسود هائل يتلوى ويندفع بين الاخضرار الكئيب (النهر ثعبان، بعد أن كان الماء فيه يقلد الأطفال ويضحك فرحان، والخضرة الفاتنة، أصبحت اخضرارًا كئيبًا، إنها الطبيعة نفسها فى عيون جديدة بعد أن طلعت عليها أشباح الظلام والقبح).

- شعرت بالبرد (البرودة نفسية)

- من مناكبى برزت أغصان، سرعان ما أورقت (تحرك الإنسان/ الإنسان محاولاً جمع أشتات الطبيعة كما فعلت أوزوريس.. نبتت فى كتفيه الأغصان وأظلت الأوراق).

- أسرعت نحوى العصافير الشاردة حطت فوق أغصانى واستأنفت أحلامها (عادت العصافير إلى أحضان الطبيعة الجديدة وأكملت مسيرة الأحلام الليلية).

فى هذه القصة وفى أمثالها رؤى جديدة للحياة والإنسان، ونظرات جديدة للعالم ونية صادقة وعزم على تغييره، والدعوة لتوحيد كل الجهود لدحر قوى الظلام التى تستشرى فيه وتحاول السيطرة على منابع الخير والحق والجمال. بمثل هذه القصص يستطيع الإنسان الجديد أن يغزو المستقبل بروح الأدب النبيل الذى نتصور أن القصة القصيرة هى المؤهلة له بكل ما تمتلك من أسرار وتقنيات فنية بديعة أصيلة ومتجددة فى آن.

ولعل مما يسهم فى إضاءة مصابيح الشعرية فى القصة حرص الكاتب على تحطيم النسق التقليدى فى تشكيل العبارة، بالتقديم والتأخير، والقطع، والتقسيم، والبدء حينًا بحرف جر، وحينًا بالظرف وحينًا بالاسم، أو الفعل، أو بصفة وقد يبدأ بسؤال، إلى غير ذلك من سبل التغيير والتحوير فى محاولة لاستنطاق الجملة كل ما فيها، وتقليبها على أوجهها العديدة.

مثال ذلك ما ورد فى افتتاحية قصة يوسف إدريس «على ورق سيلوفان» :

«من العربة هبطت، فاتنة هبطت، نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع، دخلت الحديقة، بتؤدة عبرتها.. السلالم.. راحت تصعدها، سلمة وسكتة، وسلمة... فى آخر سلمة اضطربت خائفة.. اضطربت.. ماذا لو عرف؟... ماذا لو كان طول الوقت يعرف؟».

وكان إدريس أكثر الكتّاب لهوًا بالعبارة وهروبًا من تقليديتها وثباتها أحيانًا إلى درجة التحجر.. فيقول فى قصته «أكبر الكبائر».

«وعلى السطح، سطح كبيت الشيخ صديق نفسه، كمعظم البيوت، كله فتحات ومساقط وصوامع وقش أرز وحطب وغرابيل قديمة وأسلحة، محاريث صدئة وسحالى.. على هذا السطح كان الميعاد..»

وفى موضع آخر يقول: ومن بعيد جدًّا، وكأنما من بين النجوم جاءهما صوت الشيخ.

ويقول: وتقريبًا وعلى نفس الوقع بدأ سقف البيت ا لمعرش بأشجار وسدد، يهتز. ومثل ذلك نلمسه فى مطالع قصته التى مررنا بها «العصفور والسلك».

إن نفحة جمالية لاشك تفوح فى النص بفضل هذا الاهتمام بتركيب العبارة على نحو جديد ولافت، يجدد دماءها المتكلسة ويحملها على أن تبدو فى إهاب لافت، فالعبارة الأدبية لا يتعين أن تكون كأية عبارة تتكون من كلمات مرصوصة كصف من الجنود، ولكنها يمكن أن تكون كمجموعة من العصافير فوق شجرة تتبادل مواقعها وتنبض بالديناميكية ولا ننسى عبارة «**جيمس جويس**» إننى أمتلك حصيلة كبيرة من الكلمات لكن المشكلة فى ترتيبها لتكتسب قدرات جديدة.

والشعرية سمة لا نلتمسها فى القصة مع بدايتها فقط، بل أحيانًا تطالعنا فى العنوان كما فعلت منذ قليل فى قصة «خطابات العشاق التى طيرها الهواء» ومن منطلق تقديرنا للفن والجمال، وانسجامًا مع تكامل الرؤية الشعرية التى نسعى لتشكيلها بوصفها شرنقة تحتضن العمل كله، يتعين التمهل عند العنوان، والغاء العقد الأزلى الذى كان يربط الكاتب بفكرة أن العنوان ملخص للقصة، فهو ليس كذلك فقط، وإنما هو جزء من روحها، وقطعة آسرة من كيانها، فضلاً عن كونه بداية خاطفة أولى تدعو القارئ إلى القصة وتشجعه على ولوج عالمها.. العنوان ليس مجرد لافتة على متجر، إنه الجوهرة التى تزين جبين العروس، وتاج الملك الذى يحمله الملك على رأسه. ويرمز لمكانته ويومئ لجلاله وقدره.

ولذلك نتصور أن يكون رامزًا ملوِّحًا بالمعنى، موحيًا به، بسيطًا وجذابًا، واضحًا ودقيقًا ولا أستطيع أن أخفى عدم ارتياحى كقارئ لعناوين بعض الكتاب مثل **تشيكوف**، حيث كانت عناوين قصصه تتسم فى الأغلب بالمباشرة مثل **الألم، الشقاء، الندم، الضياع، الضدان**، ومن ذلك بعض قصص الكاتب

المغربى **محمد زفزاف** ومنها قصة بعنوان «الغيلم» وهو ذكر السلحفاة، وغير جذاب أيضًا ولا مريح عنوان مجموعة قصص لصلاح عبد السيد «إنه ينبثق».

وأزعم أن القارئ يشاركنى الرأى فى تحفظه على عناوين تستخدم الكلمات الأجنبية والعامية.. فلا هى جذابة ولا مستحبة، ونادرًا ما تكون ذات دلالة، مثل قصة يوسف إدريس «**سنوبزم**» وقصة يحيى حقى «**إزازة ريحة**».

أما العنوان الذى يتضمن كلمة واحدة فلا بأس به، على ألاَّ تكون من الكلمات الشائعة، والتى لا نستبعد تكرارها لدى الآخرين ويسهل التماس معها، فهناك عشرات القصص تحمل عناوين مثل:

الفجر، العودة، الدم، الحصان، الجبل، اللعبة، الجثة، الصندوق، الرحلة، الزيارة، القضية. لذلك يفضل أن يتمهل صاحبها ولا يتعجل دمغها بأى عنوان يرد على ذهنه، ولا ننسى أن الأب والأم والأسرة جميعها تفكر فى اسم مولودها ربما طوال فترة الحمل.

القصة ابنة الكاتب الغالية، التى يتعين أن يفكر فيها وفى اسمها، ولا تطول مدة الاختيار لتصبح تسعة أشهر، لكننا ندعو إلى ذلك وبإلحاح بسبب تجربة لازلت أعانى ثمرتها حتى الآن وربما بعد الآن، فقد كتبت رواية فى أوائل الثمانينيات باسم «**شفيقة وسرها الباتع**» بطلتها فتاة بلهاء اسمها شفيقة، وكانت الفتاة موجودة يومًا ما فى بلدتنا وتحمل الاسم نفسه، ووقعت فى أسرها، ولم أكلف نفسى جهد تغييره، ونسيت تمامًا أن هناك فيلمًا سينمائيًا شهيرًا وكذلك مسلسلاً باسم «**شفيقة ومتولى**» وكلّما تحدّث ناقد عن روايتى قال:

أمَّا عن رواية شفيقة ومتولى فأصحح له أو يصحح له غيرى، وأحيانًا أدعه يمضى بلا تصحيح .. لكنها فى كل الأحوال كانت تستفزنى وتدمغنى بالإهمال، ولم ينفعنى أنى أضفت إلى الإسم كلمتى «**وسرها الباتع**».

فالعناوين أحيانًا تتشابه، خصوصًا إذا كانت تحمل أسماء شخصياتها،

وفى مصر تشتهر أعمال كثيرة باسم فاطمة، وزينب، ويمكن للعناوين ذات الكلمة الواحدة من غير الأسماء أن تصبح مضافًا لمضاف إليه، أو تحمل صفة أو يضاف إليها فعل. ويمكن تقبل العناوين المكونة من لفظة واحدة، إذا ما كانت موحية أو مثيرة، وتلفُّها غلالة من الغموض مثل: **السرداب، السر، السقف، غريبة أو الغريب، البرارى، المجهول، أشواق، الرسالة، السوط، تشريح، انفجار، مطاردة، غرق، جنون، زحام.**

وأحسب أن من المناسب الإشارة إلى العناوين الطويلة، ومنها ما يتجاوز أحيانًا خمس كلمات، وهى تعد عبئًا ثقيلاً على القصة وعلى ذاكرة القارئ، وكان إحسان عبد القدوس هو الذى ارتاد هذا الاتجاه الذى نأمل أن يتراجع.

رابعًا – الشخصية:

ثمة علاقة عضوية وطيدة بين الحدث والشخصية، وليست الشخصية دائمًا هى الإنسان، وإن كان الحدث يتم عادة على أيدى الناس، ونادرًا ما يتسبب فيه غيرهم، كالزلازل والعواصف، علينا إذن أن نأخذ فى الاعتبار أن المقصود بالشخصية لا يقتصر على البشر فقط، وإنما يتعداه ليشمل كل ما يؤدى فعلاً أو يمارس تأثيرًا، أو يتمتع بحضور قوى تتجاوز أصداؤه حدود حجمه، فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلاً فى إحدى القصص، وهو كذلك بالفعل فى عدد كبير من القصص، والطير والحيوان أيضًا والشجرة والبحر والنهر والجبل والجدار والسيجارة والزلزال والكابوس والسيارة والمساء والشمس، والقمر، والنار والنور، إلى غير ذلك من الموجودات التى صورها الخالق سبحانه، وأبدع صورها، المهم أن المقصود بالشخصية هو محرك الحدث أيًا كانت طبيعته.

من نافلة القول أن نؤكد المفهوم السائد فى النقد الأدبى الحديث، الذى يذهب إلى أن الفن عادة لا يعتد بالأحداث التى يسببها القدر، أو

المصادفة أو غير ذلك مما قد يلجأ إليه الكاتب كمبرر للتغيير فى مجرى الأمور، بحيث تختلف عما بدأت به، وقد كانت الملاحم والمسرحيات والأعمال الكلاسيكية عامة فى العصرين اليونانى والرومانى، تعتمد على القدر والآلهة للتدخل عند اللزوم لإجراء التغيير الذى ينشده الكاتب، إلاَّ أن النقد الأدبى الحديث خصوصًا فى القرنين الأخيرين حرص على تأكيد أهمية الفعل الإنسانى، بوصفه نابعًا من خليفة الله على الأرض إيمانًا بأن كل ما يحدث عليها هو من صنع الإنسان، حتى لو كانت هناك قوى أخرى فى الواقع أسهمت على نحو ما فى خلق الأشياء، والتسبب فى إدارة عجلة الأحداث، وبعيدًا عن إيماننا اليقينى وقناعتنا الشخصية بأن الله وحده هو خالق كل شىء، وهو المدبر والمهيمن والباسط والقابض، إلاَّ أننا نؤمن فى المقابل، أو بالإضافة إلى ذلك، بأن الله منح الإنسان قدرًا كبيرًا من الحرية، ومتَّسعًا من السماحة والحلم وترك له فرصة الاختيار فى كثير من الشئون، إلاَّ أن الحياة نفسها تنطوى على كثير من التناقضات والقيود التى تقابل الحريات وتناطحها، فحريتى قد تصطدم بحريتك، ورغباتى لابد تتعارض مع رغباتك، ودوام حياتى ربما يتطلب أن تفقد أنت حياتك، وهذا هو الذى دفع سارتر ليقول: الجحيم هو الآخرون، وهو لا يعنى بالطبع أنهم أشرار أو أشقياء، آثمون، لكنه يعنى أننى أفقد جزءًا من حريتى بوجودهم.

أيًا ما كان الأمر، فالفن لا علاقة له بهذه الوجهة من النظر بشقيها الدينى والفلسفى، إنه واضح تمامًا فى تصوره لهذه المسألة، إنه يعتبر كل تدخل من القدر أو الآلهة جسمًا غريبًا يجب التخلص منه، والإبقاء عليه فى العمل الفنى يمثل ضربة حقيقية لمنطقية وسلامة الحدث وبالتالى البناء العام للقصة.

إذن فلابد أن نتفق أولاً، على أن لكل نص عالمًا وقوانين، وما يرد من خارج هذا العالم مرفوض، كما أن أى قانون مخالف لقوانين العمل وشروطه الذاتية النابعة منه، لا يعتد به فضلاً عن تأثيره السلبى الشديد على العمل

الفنى بكامله. والحق أن تأكيد الفعل الإنسانى وضرورة بناء العمل الفنى فى ضوء هذه القاعدة أمر واجب، لأنه أولاً يحقق للفن إنسانية كاملة من الألف إلى الياء، تشمل وتحوى كل تفاصيله، وهو يعين ثانيًا على إمكانية الحكم على الحدث وسلوك الشخصية بالمنطقية المبررة أوعدمها، وأخيرًا رفض الافتعال والتكلف باستدعاء قوى أكبر من الإنسان، لتأخذ بيد بعض الشخصيات وتعضدها مما يؤثر على التوازن والتكافؤ بين القوى المتنافسة فى الفن القصصى والروائى، والدرامى عامة، الأمر الذى يؤدى إما إلى خلخلة الصراع الدرامى وتحطيمه، أو لجوء الكاتب إلى طلب قوى أخرى مضادة لتحقيق نصر نسبى فى الصراع، ومن ثم لا تكون هناك فى الوقت المناسب نهاية مقبولة، لأن الصراع يتجدد بتدخلات متعاقبة، يضطر معها الكاتب لوقفها بالموت الذى يعتبر هو الآخر - إذا لم يكن مبررًا - أمرًا قسريًا دخيلاً يعمل بعنف ضد فنية الفن وأدبية الأديب. وهكذا تبيَّن للنقاد فداحة السماح للكاتب، بدفع قوى أخرى للمساهمة فى الصراع القصصى، وخلق أحداث تتجاوز الفعل الإنسانى، أو بمعنى أشمل تتجاوز السلوك المتوقع للمخلوقات، ويمضى النقاد ومفكرو الأدب والفن، بمد الخط إلى نهايته فيرفضون أيضًا تدخل الكاتب نفسه، بوصفه كائنًا غريبًا على النص، إذ الكتابة القصصية فى الأساس هى القدرة على خلق شخصيات تعمل معًا وتمارس وجودها، وتقدم على أفعالها بوازع من معطياتها النفسية والذهنية وظروفها الاجتماعية، بحيث تحقق فى النهاية رؤية الكاتب، ويذهب بعض النقاد إلى أنه لا يتعين أن نطالبها بتحقيق رؤية الكاتب، ولكن الواجب أن نتركها للنهاية اللائقة بها، وهذا هو السر فيما يقال عن موت الكاتب؛ أى انعدام دوره تمامًا بالنسبة للحدث والشخصية، وكأن القصة كما يقولون تكتب نفسها بيده وقلمه فقط، والمقصود من ذلك بالطبع وقف كل تدخل مباشر بالتعليق أو الشرح أو التفسير.

فليس من حق الكاتب أن يقول عن بطله إنه كان يفكر فى أولاده، لأنه سوف يقال من أدراك أنه كان يفكر فيهم، ليقل فقط إنه يبدو عليه القلق،

وعلى الشخصية أن تتحدث عن نفسها أو إلى غيرها، ونعرف من ذلك أنها تفكر فى الأولاد أو فى سواهم. وليس من حقه أن يقول عن امرأة إنها مخادعة أو فتانة أو كاذبة أو سليطة اللسان ، كل ذلك متروك لها وللأحداث المنطقية الطبيعية لتكشف عنه، من حقه فقط أن يتحدث عن الظاهر فيقول عنها مثلاً إنها طويلة الشعر رشيقة القوام، ولها خصر نحيل وأنف مدبب وفم واسع أو تمشى بسرعة أو تأكل ببطء تذهب وتجئ.. إلخ.

إن فن الكتابة بكل تقنياته وقواعده وأصوله وأهدافه ينحو - دون أن يقصد له مفكروه - نحو المماثلة لفكرة الخلق بشكل عام، وتسميتها بالاسم ذاته ليس عبثًا أو مماحكة، فالخلق لا يعنى سيطرة كاملة للخالق، ولكن جمال اللعبة وروعة أدائها وذروة إبداعها، يحتم أن تمنح الشخصيات المخلوقة حقَّها فى الحياة، وحريتها فى أن تنافس وتتصارع تأكيدًا لوجودها، وحفاظًا عليه فى حدود المساحة المتاحة لها، وفى إطار تركيبتها الفطرية فالشجاع له مساحته العريضة والجبان له مساحته المحدودة، والطموح له مساحته الفسيحة التى تتجاوز كثيرًا مساحة الخامل، والأخيار لهم مدى لا يتماثل أبدًا مع المدى المتاح للأشرار، لكن الرؤية هى بالتأكيد لدى الخالق الفنان، إنها - كما قلنا - أصول اللعبة وقواعدها، وأيضًا متعتها وبلاغتها وعبقريتها؛ وما أروع أن نتأمل، ونواصل التأمل. يقول الله سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز:

(البقرة 251) ويقول جل ﴿ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ ٱلْأَرْضُ ﴾

﴿ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ ﴾ (الحج 40) صدق الله العظيم.

ليس تجاوزًا القول إن الله هنا يضع لمساته المؤثرة على مصائر الشخصيات، لكنها فى الأغلب قليلة جدًّا ومبررة وغير مكشوفة ويبدو البشر كأنهم يمتلكون مصائرهم بأيديهم.

والشخصية أيضًا فى العمل القصصى هى صاحبة الفعل، والدافعة إلى الحدث، وهى مصدر المشاعر التى تمثل لباب القصة الأساسى، ففى القصة القصيرة - مهما كان حجمها - فرصة مؤكدة لبيان الأحاسيس المضطرمة والخلجات المتوجسة والمشاعر الإنسانية فى كل حالات النفس التى تستشعرها مع كل موقف أو مأزق، أو حتى بعد حلم أو وعد؛ فليس مما يدعو إلى الدهشة أن تهتز الشخصية وتتوتر لمجرد أنها سمعت اسمًا أو رأت صورة أو قرأت خبرًا. والكاتب الحاذق بإمكانه أن يبدع قصة تنهض على مثل هذه المشاعر، التى انبجست لسبب بسيط وعادى ويتكرر فى حياتك مرات فى اليوم الواحد فيفيض نهر من مجرد ثقب صغير.

وإذا كانت الشخصية لها هذا الدور فمن اليسير إدراك أهميتها فى النص القصصى، الأمر الذى دعا بعض الكتّاب إلى عدم الاهتمام بالبحث عن موضوع، يكفيه أن يرصد شخصية تلفت انتباهه لتميزها، فإذا قام بوصف ملامحها ومتابعة سلوكها بطريقة فنية، فقد كتب قصة، والكاتب يصف الشخصية إما بشكل مباشر أى من منظوره هو، فيحلل عواطفها وأفكارها ويستعرض ملامحها الخارجية والداخلية، أو بشكل غير مباشر إذ يمنح لها الفرصة بالديالوج أو المونولوج لتعبر عن نفسها وتفصح عن مكنونها من أحاديثها مع نفسها أو مع الآخرين. وبمقدار ما يوفق الكاتب إلى خلق شخصياته ورسم ملامحها، وجعلها كثيفة حية وقوية الحضور تمشى على صفحات قصته، كما تمشى على سطح الأرض، تخلق الأحداث وتتفاعل معها تفاعلاً طبيعيًا ،يتسق إلى حدٍ كبير مع قدراتها وأطماعها دون تطفل خارجى أو تدخلٍ أو إلزام، يكون نجاح القصة وقدرتها على التأثير ولفت الانتباه، ولن يتيسر ذلك إلاَّ إذا استبطن طوايا شخصياته وتصورهم طويلاً، وحملهم فى عقله، قبل أن يضعهم فى القصة. وقد سبقت الإشارة إلى أن الشخصية هى الفاعلة المحركة للحدث أيًا كانت طبيعتها، فالشخصية فى قصة يوسف إدريس «**لغة الآى آى**» هى صوت الآهات، وفى قصة «**النافذة المفتوحة**» للكاتب الإنجليزى «**ساكى**» البطل

فيها هو خيال مريضة نفسيًا بالوهم، حتى أنها تنتظر عودة من فقدتهم.

والشخصية المحورية فى قصة «لى» بعنوان: «**صاحب المقام الرفيع**» هى ختم الدولة «**النسر**» الذى تعتمد به الأوراق، وفى روايتى القصيرة «**السقف**» البطل هو سقف البيت الذى يهدد سكانه بالهبوط التدريجى، وفى قصتى «**المواجهة**» البطل فأر وفى قصتى «**النقر على زجاج القلب**»، البطل كتكوت وفى قصة «**الغندورة**» الشخصية الأساسية ورقة طارت من فوق إحدى البنايات العالية، وفى قصة «**زبيدة والوحش**» لسعيد الكفراوى، البطل هو الثور، ومعظم قصص محمد مستجاب تتخذ من الحيوانات شخصيات محورية، أو قل إن حيوانات مستجاب تخرج على يديه قصصًا فاتنة، على أن أغلب القصص التى تكون الشخصية المحورية فيها طيرًا أو حيوانًا تتجه فى معظم الحالات وجهة رمزية، إذ الشاغل الأساسى للكاتب هو البشر وهم لا يشغلونه وحده بل يشغلون العلماء والقُوَّاد أيضًا، ولا يعد من المبالغة فى شئ قولنا إن الإنسان يشغل كل شىء فى الدنيا، وهو هم الحيوانات والطيور وجميع المخلوقات بسبب الديناميكية التى يتسم بها، والعقل الذى يحمله دومًا فى رأسه، ويعينه على تحقيق أكثر أهدافه جنونًا، وتزداد سيطرته ضراوة كلما ازدادت مخترعاته الحديثة فتكًا ووحشية، وتمتد ذراعها الطويلة، لتحفر فى أعماق البحار، وتعود لتصعد إلى أبعد الكواكب، تقلِّب فيها وتفتش كيف تشاء، وتنتهى إلى توفير قدر أكبر من التعاسة للبشر. والشخصية هى التى تنتج الحدث وتدفعه وتبنيه، ومن دون الشخصية لا يستطيع المرء أن يتصور إمكانية أن تكتب قصة جيِّدة، لأنها فى الواقع ستفتقد عنصرًا جوهريًا، ومذاقًا خاصًا، بل من الناس من لا يعتد بقصة خالية من البشر ولا يحتسبها قصة على الإطلاق، وقد يتصور أنها كتبت للأطفال. ورسم ملامح الشخصية، وبيان سماتها المختلفة، مسألة على درجة عالية من الأهمية ومن الحساسية الفنية التى لا يبرع فيها كثيرون، ومن الشروط الأولية فى تقديم الشخصية عدم الكشف عنها كاملة منذ البداية، لأن الدرامية

والتشويق اللازمين لكل فن يحتمان أن تظهر سمات الشخصية بالتدريج، ولنأخذ لذلك مثالاً من أعمال «جى دى موباسان» (1850 - 1897) إذ يقدم لنا شخصيته المحورية فى قصة «مغامرة والترشنافس» دفعة واحدة، فيقول:

«منذ أن دخل والتر شنافس فرنسا مع جيش الغزاة وهو يعد نفسه أشقى الرجال.

كان بدينًا، ثقيل الخطى، تؤلمه قدماه المفرطحتان السمينتان أشد الألم، وكان مسالمًا ووديعًا يكره الحرب ولا يحتمل رؤية الدماء، كان والدًا لأربعة أطفال يعبدهم وزوجًا لامرأة شابة شقراء، أصبح يفتقد كل ليلة حنانها وقبلاتها ورعايتها له، وكان من عادته أن ينام حتى وقت متأخر ويأوى إلى فراشه فى وقت مبكر ويأكل على مهل أجود الأطعمة وأشهاها، ويختلف إلى الحانات لشرب البيرة، ثم إنه كان يعتقد أن كل ما هو جميل فى الوجود يختفى باختفاء الحياة، كان يحقد كل الحقد على المدافع والبنادق والمسدسات والأسلحة البيضاء، ولاسيما الحراب، ولا عجب فهو يشعر بأنه غير جدير بالدفاع عن بطنه الضخمة ضد هذا السلاح المخيف، وعندما كان يفترش الأرض إذا ما أقبل الليل، متدثرًا بمعطفه بجوار زملائه الذين يرتفع غطيطهم كان يسرح بفكره نحو أهله الذين تركهم خلفه، والأخطار التى يحف بها طريقه، لو أنه قتل فماذا يكون من أمر صغاره؟ من يطعمهم؟ ومن يربيهم؟ فهم ليسوا من الأغنياء على الرغم من الديون التى استدانها قبل رحيله ليترك لهم قليلاً من المال، وكان كلما فكر فى ذلك بكى أمر بكاء».

وتمضى القصة مع بطلها وغيره من الجنود، لتصور لنا ضراوة الحرب وسحقها لمعنويات الجنود المقيدين إلى آلتها العسكرية، الأمر الذى نجح فيه موباسان غاية النجاح، ولو قدر لك قراءة القصة كاملة فسوف تلحظ فى يسر، أننا لم نكن بحاجة إلى استهلاك صفحة كاملة وهو يعدد لنا سمات البطل، فقد تكفلت الأحداث ووصف مشاعره خلالها بشرح ذلك مفصلاً بشكل مقنع ونابع من الموقف

ومنسجم معه، لقد عرفنا خوفه من الموت لأنه يريد أن يسلم نفسه للعدو بدلاً من انتظار القتل على يد الجنود الفرنسيين، وفهمنا من اندفاعه إلى الحفرة أنه قليل الخبرة، ولما طال مكثه بها، أرقه الشوق إلى الطعام، وذكره كثيرًا، فهو إذن نهم أكول، وهو بدين، وتذكر أطفاله وهو يقبع فى الظلام وتساءل عن أحوالهم وهو بعيد عنهم...

من ذلك ندرك حساسية فن القصة إزاء كل إجراء يقدم عليه الكاتب، وإذا كانت كلمة واحدة غير دقيقة أو زائدة لها تأثيرها، فلاشك أن صفحة كاملة سوف يكون لها مردودها السلبى.

وتعد الشخصية جزءًا أساسيًا فى بناء القصة مهما بلغت حداثتها، إن الشخصية هى منبع الحدث والشعور، وكلما قلَّت الشخصيات إلى أقل حد ممكن، ساعدها ذلك على قوة البناء وتماسكه، وعدم توزُّعه على قوى كثيرة تحاول كل منها أن تجذب الثقل فى اتجاهها، مما يخشى منه على انهيار البناء. وأحسب أن كثرة من الكتَّاب واعية لهذا المصدر من مصادر الخطر، وبعضهم يستدرجه الحديث ويوعز إليه بالزج بشخصيات إضافية، قد تسهم فى إثراء النص وتعميق دراميته واتساع مساحة الحيوية فيه، لكن السيطرة على هذه العواطف وكبح جماحها شىء مطلوب وحتمى.

ومن هذا القبيل قصة كاتب عربى شهير تحدث طويلاً فى قصته التى تجاوزت خمسًا وعشرين صفحة، عن مدرس ابتدائى فى الخمسين من عمره، وكان طبيعيًا أن أتصور بعد ثلاث صفحات أن المدرس هو الشخصية المحورية، وسوف تنبنى القصة عليه، ومن ثم شرعت فى توقع الأحداث التالية بناء على المعطيات الوصفية التى رسمها لشخصية المدرس، ولكنه ما لبث أن انتقل إلى شخصية أخرى هى صديقه المحامى ومضى يرسمها بإسهاب، ويبدى إعجابه بصفاته وشجاعته فى الوقوف إلى جانب الحق، حتى بات مؤكَّدا أنه هو البطل، وبدأت أتصور أن الأحداث التالية سوف تركز عليه، لكنه عاد إلى المدرس ورغبته فى الزواج، وهكذا يتعين عليه أن يقدم لنا العروسة وأهلها، وكلما وصف شخصًا هامشيًا بصفة مميزة نتوقع

على الفور أنها مقصودة وسوف تلعب دورًا فى الحدث، وكلما توقعنا شيئًا حدث غيره، وكلما تصورنا أن هذا هو البطل ظهر آخر، حتى ضقت بالقصة ومؤلفها. إن مفهوم القصة على هذا النحو، الذى كان فى رأس الكاتب مفهوم مضطرب تمامًا، إذ أن كثرة الشخصيات وكثرة التفاصيل التى عنى الكاتب بتقديمها عن كل شخصية أدت إلى قصة غير مترابطة، وبناء ممزق، كان من أولى نتائجه تخلى القارئ عنه، لأن الوحدة والتماسك والنفاذ مباشرة إلى قلب الموضوع وهدفه هو العالم الحقيقى للقصة القصيرة.. طالت أو قصرت. ويسرف الكثيرون أحيانًا فى رسم الشخصية الواحدة ومنهم من ينسى أن أية صفة لا تسهم فى الحدث أو التفجير الشعورى لا داعى لها على الإطلاق، وهى تمثل جسمًا غريبًا وشاذًا فى البناء.

ويتصور بعض الكتَّاب الذين درسوا قديمًا القواعد العلمية لبناء المسرحية أو الرواية، أو حتى القصة فى شكلها القديم التى من بينها حتمية رسم الشخصية من زواياها الجسمانية والنفسية والذهنية والاجتماعية، يتصورون أن هذه القاعدة لا زالت سارية، والسبب في ذلك بلا أدنى شك هو أنهم لا يتابعون التطورات الحديثة فى فن القصة، ولا يحرصون على تجديد أدواتهم الفنية المختلفة. إن الصفات التى يخلعها الكاتب على شخصيته، لا تكون إلاَّ بقدر ما يحتاجه الحدث، بل لا أهمية لحرصه على رسم الشخصية على النحو الذى وجدها عليه فى الواقع، فكثيرًا ما يلتقى الكاتب بنماذج إنسانية تستوقفه وتلفت انتباهه فيرصدها لطرافتها أو حماسها الزائد، أو تضحيتها النادرة أو قوتها أو ضعفها العاطفى المثير، ولا يملك إلاَّ أن يصورها فى قصة، كما يجذبه حدث ما أو موقف، ولا غرابة أن تكون ثمة قصة هى صورة لشخصية ما، فى حالة فعل حيوى طريف أو مؤثر، وفى هذه الحالة فإنه غير مجد أن يدقق الكاتب فى نقل سمات بطله بالكامل، أولاً لأن القصة القصيرة لا تحتمل التوقف عند كل ملمح. وثانيًا لأننا بحاجة فقط إلى الملمح أو الملامح الرئيسية اللازمة لأداء دوره وتقديم وتجلية مواطن القوة أو الطرافة فيه، فإذا كانت الشخصية

فى موقف خوف فما الداعى لوصف لون العينين والشعر والحذاء، أو الحديث عن إحدى ذكرياته ما لم توظف لصالح الهدف من القصة، وعلى هذا فإذا لم يكن الحدث فى حاجة إلى أن يكون البطل أعرج، فلن يكون كذلك، وإذا كان الحدث معتمدًا اعتمادًا جوهريًا على أن البطلة عانس ودميمة فلابد أن تكون كذلك، وإذا كان من متطلبات الحدث أن يكون البطل عنّينًا أو عقيمًا أو ثرثارًا أو طفوليًا أو خاملاً، فلا مفر من ذلك حتى تتسق الشخصية مع الحدث، وتتسق المشاعر مع الشخصية وينسجم الجميع فى نسق بنائى محكم ومتماسك يسعى بكل أجزائه نحو الغاية أو الأثر الذى يطمح أن يلقيه فى روع المتلقى.

وفى الختام لا يفوتنا أن ننبه من أجل مزيد من الصدق، أو على الأقل الإيهام به، إلى عدم الإشارة إلى الشخصيات بالرموز، كما يفعل البعض بقوله قابلت «ب» وركبنا القطار إلى محطة «ك» وقد وقعت أنظارنا على عشرات القصص التى تنتهج هذا المنهج فلم تحظ بتعاطفنا، ومن ذلك أعمال لتشيكوف وإدجار آلان بو وزهير الشايب وغيرهم.

الفصل الرابع

عناصر القصة القصيرة (3)
البناء ـ الأسلوب

خامسًا : البناء

البناء هو الشكل.. أو المعمار الفنى الذى يميز هندسة عن أخرى، وبيت عن بيت، ولوحة عن لوحة، وهو الصورة العامة للتشكيل الجمالى.

فلكل كيان شكل يدل عليه هو المعمار الفنى لتكوينه الجسمانى، فزجاجة المياه الغازية لها شكل يختلف عن زجاجة الخل أو الدواء، وزجاجة الحبر تختلف عن زجاجة العطر، كما تختلف الدلة عن القلة، ونلحظ ونحن نلج دورات المياه فى الفنادق والمطاعم والأندية رسمًا فوق الباب، فنعرف دون كتابة أن هذا الباب للرجال ورسمًا آخر هو مجرد «اسكتش» فنعرف أن وراء هذا الباب دورة مياه السيدات، ومثل ذلك على ساحات الألعاب فى الأندية، إذ تعلو كلاً منها لافتة نعرف من شكلها «الكروكى» أنها لعبة كرة السلة أو القدم أو المصارعة أو الملاكمة أو السباحة، ولا بأس أن نقول إن الفورم (الشكل) يمكن أن نتصوره فى الحدود الجسمانية للبقرة أو الحصان أو الحمار والأرنب والفيل.. وهذا الشكل هو القالب الذى يختاره الفنان أو يختاره الموضوع.

هذا الشكل أو البناء هو الملامح المعمارية الظاهرية أو الإجمالية للنص الأدبى، مثل العروسة القماش أو الأسد الذى يصنعه الأطفال، ويحتاجون بعد ذلك إلى قطن أو قصاصات من القماش أو إسفنج أو كريشة لحشوه، كما يفعل السروجى بعد أن يشكل الكرسى ثم يحشوه بما يقيمه ويجسده كيانًا مستقلاً، وهذا الحشو هو ما يقوم بمثله الأسلوب الفنى فى القصة وهو الذى سيرد ذكره فى الصفحات المقبلة. سوف يتولى الأسلوب بتنويعاته المختلفة من سرد وحوار ومونولوج وأحلام وفلاش باك وتيار وعى وغير ذلك، حشو هذا البناء وتعبئته باللحم والدم والقلب وكل ما يجسده ويحركه ويدفعه إلى الحياة بوصفه كيانًا فنيًا جديدًا.

زاوية النظر

سبقت الإشارة إلى أن القصة القصيرة تعتبر ثقبًا نلتقط من خلاله بعض المعالم البسيطة عن الحياة والبشر، إنها إحدى سبل الإنسان لاكتشاف العالم، ولو أنها مجرد ثقب صغير، لكنها بعين الكاتب قادرة على أن تغترف لنا من المجهول أكبر مساحة معرفية وشعورية ممكنة.

ومن ثم فأهم عنصر فى البناء، بل فى تشكيل القصة بكاملها، وبناء عليه يتحدد الكثير من التوفيق وبلوغ التأثير المأمول حسب اختيار زاوية النظر، لأنها أكثر المراحل حساسية وصعوبة فى بناء القصة، وهى فى ظنى الأجدر بالاهتمام قبل أى عنصر آخر، فهى سابقة فى الأهمية وفى الترتيب.

فى القصة شخصيات وحدث ومكان وزمان وحوار وتوتر ومفاجآت أو مفارقات وأساليب فنية، مادة متشعبة نسبيًا فى التصميم والحشو.. مجموعة من المفردات التى تحتاج إلى الاندماج فى نسق بنائى متماسك وجذاب، يستطيع بصيغة معينة أن يحقق أفضل نتائجه فى الإمتاع والتأثير..

ويتوقف كل هذا على تحديد الزاوية التى يطل منها الراوى، ولا بد أن تكون واضحة جدًّا فى ذهنه طبيعة قصته.. هل البطل هو المكان أم الزمان؟.. هل الحدث هو الذى يحتل المساحة كلها؟ وما الذى يتسبب فيه ومتى يظهر على وجه التحديد وكيف؟ هل الشخصية المحورية المرأة أم الرجل أم طفل أم تراه لا أحد؟ ولابد من تحديد طبيعة الراوى وضميره.. هل الحكى بضمير المتكلم أم الغائب أم المخاطب أم بها جميعًا؟ وهل هو العالم بكل شىء، أم سيحكى عما يعرف فقط، ويحكى غيره عما يعرف؟..

وأين كان موقعه من الحدث؟ وطبيعة الراوى تتطلب تسريب ملامحه الذهنية والنفسية على الأقل فهو عيوننا التى ترصد ما يجرى وتقلبه على هواها.

وتحديد زاوية النظر يحدد الأسلوب الفنى ووسائله المتعددة بل واللغة

مع كل المفردات. أذكر أننى أقدمت على تجربة مجنونة فى رواية «**عشق الأخرس**» وقررت أن يكون الراوى هو الأخرس، ولم يكن كذلك منذ ميلاده فقد فَقَدَ النطق وهو فى الثامنة.. وهكذا تأثر كل شيء بحكيه وثقافته ولغته وعقده. تحديد زاوية النظر هو المفتاح السرى الذى يكمن فيه مستقبل القصة، ومن يتعجل فى استخدامه أو يتجاهله فسوف يفقد الكثير، ويمكن للكاتب الناشئ، بل والمتمرس أيضًا، أن يقرأ القصص القصيرة بشكل نقدى، باحثًا عن زاوية نظر المؤلف، محاولاً اكتشاف دورها وتأثيرها، ونتائجها أيضًا، وهل كان يمكن أن يستخدم زاوية نظر أخرى وضمير حكى مختلف.

تحديد زاوية النظر هو أول درجات سلم النجاح المدوى أو الإخفاق، لأنها الراعى الحقيقى لعملية الطبخ والصياغة ،وهى المهندس المسئول عن إنتاج هذه القصة الفنية.

مراحل البناء

يكاد يكون هناك اتساق أو تماثل بين الأشياء جميعها فى قواعد البناء العامة، أو الأطر الأساسية التى تنتظم فيها حركة الوجود، فالإنسان له بداية وله عمر يقضيه على أى نحو، ثم يحين الأجل، والحيوان كذلك والمنزل وحركة القطار فى انطلاقه من مدينة إلى مدينة، هى رحلة بنائية، يبدأ فيها التحرك من محطة القيام هادئًا متئدًا ولكن فى عزم وحماس، وما يلبث أن تشتد سرعته تدريجيًا وتدور بكل القوة آلاته، ليقطع الطريق الأساسى والمسافة الكبرى من رحلته، ثم تلوح له محطة الوصول فيشرع فى الدخول إليها رويدًا رويدًا حتى يبلغ نقطة النهاية.

والأعمال الفنية مرايا تنعكس عليها بعض ملامح الطبيعة، ليشكل الجميع معًا منظومة الوجود الخلابة والمنسجمة، وإن كان لكل جانب منها مشاقه وآثاره وسحره. والقصة بشكل خاص تشبه فى حركتها ونموها حركة

القطار، ليس بوصفها حركة صاعدة متنامية، فقد كان ذلك فى القص التقليدى الذى تسلل فى هدوء إلى قاعات التراث الأدبى، ولكن بوصفها حركة فى الزمان، وعندما نقول إن لكل كيان بداية ووسط ونهاية، لا نعنى ذلك المفهوم القديم الذى يعتمد على حركة الزمن التى كانت تقتضى إن الذى يحدث أولاً، يذكر أولاً، ويعقبه فى التناول القصصى ما جرى بعد ذلك وهكذا، إلى أن نصل إلى النهاية..

لم يعد فى القصة الحديثة تقريبًا شيء من هذا، إنما المقصود بالبداية الجزء الأول من القصة وقد يكون من حيث الأحداث هو آخر ما وقع للشخصيات، وعندما نتحدث عن الوسط، لا نعنى قلب الأحداث وعنفوان الصراع أو المرحلة الثانية زمنيًا أو تاريخيًا بالقياس إلى واقع ووقائع، بل نقصد الجزء الثانى من البنية القصصية أيًا كان موقعها فى الحدث، وبصرف النظر عن كونها سببًا أو نتيجة.

وإن الأعمال الفنية تتوجه بخطابها إلى عقل الإنسان ووجدانه، وتحرص دائمًا على تطوير خبراتها الفكرية والجمالية لكى تلائم الإنسان الجديد والعصر الجديد والتقنيات التى لا تفتأ تستحدث فى كل عهد.

ولقد دأب كتاب القصة القصيرة فى العالم العربى، وحتى الخمسينيات تقريبًا على إقامة بناء قصصى تقليدى، له بداية ووسط ونهاية، ويرتبط كل جزء فيه بالآخر ارتباطًا عنصريًا منطقيًا وزمنيًا ودراميًا، وقد ارتأت رياح التغيير فى فن القص أن تخلخل هذه البنائية الثابتة وتزلزلها، وتهدم هذه التركيبة المتحجرة، فتقدم النهاية وتؤخر البداية، وقد تقدم الوسط قبل البداية وربما رأى الفنان أن يتخلص تمامًا من النهاية وجاء آخر وحوَّل القصة برمتها إلى عجينة واحدة، لا تعرف فيها رأسًا من ذنب، ولا تعرف بالضبط أين البداية وأين النهاية.

كل ذلك من الأمور المشروعة فى الفن ما دامت أصابع الفنان حاذقة، وبوتقته الفنية فى حالة استنفار وأدواته مصقولة ومرهفة، ويحرص على متابعة الواقع والتحاور مع مستجدات العصر والنهل من منابع الثقافة الأصيلة.

ومن واقع التجربة وثمرتها، ونتيجة طبيعية من نتائج ممارستى للكتابة القصصية - وهذا يحدث غالبًا عندما تكون عاشقًا لفنك، متفرِّغًا له، مهمومًا به، حريصًا على تجديده وتقوية وسائل اتصاله بالآخرين

- لم أجد مبررًا للحديث عن المراحل الثلاث وسأكتفى بمرحلتين اثنتين.. هما البداية والنهاية، لأن هناك ما يستأهل أن يقال عنهما...

محطة القيام ومحطة الوصول.. المحطة التى يبدأ معها الإمساك بالقلم، والمحطة التى يتعين عندها أن نضعه بغض النظر عن بداية الحدث أو نهايته، والحديث ينصب على بناء النص القصصى وليس تطور الحدث.

البدايـة :

إذا كانت البداية فى أى عمل فنى أو غير فنى، خطوة مهمة فى سبيل إنجازه، فإنها تعتبر فى فن القصة القصيرة أهم مراحل البناء لأنها ليست فقط مفتتحه أو المراحل التى تطرح فيها الشخصية أفكارها، وحيث تتخلق مكونات الحدث، إنها مرحلة يتوقف عليها ما تحرزه القصة من نجاح أو فشل.

يدهش بعض الكتاب لأن القارئ قد يترك القصة بعد عدة أسطر، إذا لم يجد فيها ما يجذبه لمواصلة القراءة ، ومن حق القارئ – على الأقل فى عصرنا الحاضر – أن يسعى وراء ما يلفت انتباهه، لأن القصة ـ كما لا يخفى على أحد ـ تقف وحدها تقريبًا فى مواجهة عوامل جذب كثيرة تحاصر المتلقى وتصب عليه مغرياتها وجاذبيتها بدءًا من التليفزيون والسينما والفيديو والدش إلى المسرح التجارى الهزلى والمبتذل ، الذى ليس له من شاغل فى أغلب الأحيان إلاَّ دغدغة الحواس وإثارة الغرائز، وليس مهمًا ضرب القيم والمبادئ والتعريض بالشخصيات المهمة وأفكارها البناءة فى سبيل الضحك والتسلية. إن القصة القصيرة أحد الفنون الرفيعة ويجب أن نتعامل معها جميعًا على هذا الأساس، وتبدأ

مهمة الكاتب لخدمة هذا الفن الرفيع مع أول كلمة يخطها فى قصته.

وهنا ينبرى من يقول إن قارئ القصة الحقيقى مثقف ومخلص وعاشق لها، سوف يسعى إليها ويصبر عليها، ويمضى معها أينما ذهبت وإلى أى مدى شاءت ونبادر فنقول:

هذا كلام يسعدنا غاية السعادة، سواء كنا نقادًا أو قراء أو مواطنين عاديين أو مؤرخين أو متابعين للحركة الثقافية، لكن المتحدث يتناول مجموعة قليلة وفئة من الخواص، ونحن نريد أن تتسع قاعدة القراءة للقصة القصيرة بالذات ، لأنها تدنو منهم خلال الصحف والمجلات، فهى إذن فرصة كى تجذبهم إليها، خصوصًا أننا لا نطالب الكاتب بأن يتخلى عن قيم الأدب والفن فى سبيل تشجيع القراء، وإنما فقط نحذر من أن تكون البداية وسيلة طرد للقارئ إذا لم يحرص الكاتب على أن يجعلها ساخنة ومشوقة على نحو ما.

وليس المقصود بذلك أن نجعل من بداية القصة مجرد شرك لاستدراج القارئ والإمساك به ، وليس معنى هذا أيضًا أن يضطر الكاتب للتفكير فى قارئه وينشغل عن قصته، إننا لا نفتأ نؤكد أن أروع القصص ما تجاوزت الواقع ونسيته ولو مؤقتًا، وأجملها ما كتبها صاحبها وهو غير مبال تمامًا بالقراء ولم يستجب إلاَّ لإبداعه وخياله وخبراته وموهبته وإحساسه الجمالى، ولم يلب غير دعوة موضوعه ورؤيته والأثر، الذى يود أن ينقله للبشرية أينما كانت، أو حتى لمخلوقات أخرى تعيش على القمر... كل المطلوب أن يتم ذلك فى إطار فنى دقيق ومرهف. ومن جماليات القصة أن تكون البداية ساخنة ومشوقة وذات نبض سريع نسبيًا، وليس ذلك إلاَّ تعبيرًا عن روح العصر وظروف الإنسان الذى يعيش هذا العصر، والذى يبدو كما لو كان يسقط من فوق قمة عالية متدحرجة فوق رأسه وكل شىء حوله يلهث.

إننا نحذر من العوامل التى تهدد القصة الحديثة، إذ تضرب البداية فى الصميم وأخطر ما يهدد البداية أمران:

(1) المقدمة التمهيدية الطويلة.

(2) العبارات المبهمة والإنشائية.

1. المقدمة التمهيدية الطويلة :

يحرص كثير من الكتَّاب على التمهيد لقصته بمقدمة طويلة، يشرح فيها طبيعة الشخصيات وظروفها النفسية والاجتماعية، مشفقًا على القارئ من حدث مفاجئ، وإعدادًا له حتى يتقبل سلوكه الذى جاء مبررًا مع ما سبق، وقد كان هذا دأب عدد كبير من الكتَّاب ، إلاَّ أن تشيكوف مثلاً كان منتبهًا لهذا وكان يدعو الكتَّاب إلى حذف البداية والنهاية، لأنه كان يعلم أنها أجزاء زائدة لا جدوى منها، وكان يحيى حقى يقول:

القصة الجيِّدة لها مقدمة طويلة محذوفة.

ومن قبيل تلك المقدمات، ما كتبه الكاتب الكبير والرائد القصصى محمود تيمور فى مطلع قصته «عم متولى»:

عم متولى.. أو المهدى المنتظر

محمود تيمور

عم متولى بائع الفول السودانى واللب والحلوى، بائع متنقل يعرفه سكان الحلمية القديمة، وحارة نور الظلام وجهة بركة الفيل وشارع الدرب الأحمر، يحمل على ظهره قفته العتيقة الحاوية لبضاعته وينادى بصوته الخافت يعدد للأطفال أصناف تلك البضاعة بلهجة تغلب عليها لهجة أهل السودان، نشأ الرجل فى السودان وحارب فى صفوف المهديين برتبة قائد فرقة فهو عظيم فى نفسه تعلوه الهيبة أيضًا أينما سار وأينما حل، يخطر فى الحارات بعمامته البيضاء الطويلة وجلبابه الأبيض الواسع الأكمام، يصيح بصوت قد أضعفته

الشيخوخة والفقر ولكنه صوت الرجل ذى الإباء والعظمة، ويتمنطق بحزام من الكتان ويحشو جيبه (عبه) ببعض أنواع بضاعته الممتازة التى لا يقدمها إلا لصغار البكوات والهوانم الذين يضمرون له محبة وعطفًا بنويًا يليقان بشخصه، عاش الرجل طول عمره وليس له زوجة ولا بنون والظاهر أنه فاقد الميل الجنسى، يسكن فى عطفة عبد الله بك فى شارع محمد على، وليس له سوى حجرة واحدة تكاد تكون خالية من الأثاث بها صندوق عتيق وحصيرة عليها وسادة تكاد تكون ممزقة يتناثر قطنها فى أرض الغرفة كل يوم، ولحاف قديم قصير كاد يبليه الزمن ولكن بالرغم من مظاهر الفقر المرتسمة على وجه عم متولى والمنبعثة من جو حجرته المظلمة ذات الكوة الضيقة فإن النظافة تحوطه وتحوط كل ما يملكه. يؤوب الرجل إلى بيته بعد جولان متعب منهك لجسمه الضعيف فى تلك الساعة الكئيبة المظلمة بعد أن يقضى فريضة المغرب، ويشعل مصباحه الزيتى الضعيف النور ويجلس قبال صندوقه ويخرج منه سيفًا قديمًا هو الأثر الباقى من أيام عزه الأولى، ويضعه على ركبته وهو سابح فى تأملاته اللا نهائية متذكرًا معسكر جيشه الذى كان يزوره فيه المهدى «رافع لواء الدين»، وإذا ما مر على خاطره ذكر السيد المهدى رفع بصره إلى أعلى وهو يدعو الله أن يقرب أيام الرحمة، أيام العودة المنتظرة للمهدى، حيث يحل فى الأرض فيطهرها من فسادها ثم يخفض بصره ويمسح لحيته البيضاء المبللة بالدموع ويأخذ السيف القديم ويقبله بشغف زائد، ثم تمضى برهة أحلام وآلام يقوم على أثرها وقد علته هيبة القادة فيخرج السيف من غمده فإذا بالسلاح قد علاه الصدأ ويهزه فى يده وهو يصوبه هنا وهناك كأنه يحارب عدوًا فى الهواء، ويصيح صيحات خافتة مناديًا الجيش ليتقدم إلى الأمام، ثم يصحو من خياله فإذا الميدان هو حجرته المظلمة المقفرة ذات المصباح الزيتى الضعيف النور، وإذا الجيش أوهام فى أوهام

وإذا جلبة المهزومين وصياح المنتصرين سكون عميق يخيم على رأسه ذى العمامة الطويلة البيضاء، فيضع السيف بتحفظ فى الصندوق ثم يأكل

ما تيسر من الطعام المكون من عروق الكرات وحزم الفجل والعيش المقدد، وبعد أن يصلى صلاة العشاء يتمدد وهو يحلم بماضيه الأغر ومستقبله الحائل برجوع المهدى وفى الفجر يقوم لتأدية الصلاة ويقضى الوقت بعد ذلك يقرأ أوراد سيدى الجلشانى وكتاب دلائل الخيرات حتى إذا ما أرسلت الشمس شعاعها الحار مخترقًا نافذته الضيقة يقوم متمثلاً حاملاً قفته على ظهره مالئًا جيبه (عبه) بضاعته.

لم تعد القصة المعاصرة تحتمل كل هذا التحضير، قَلَّ أو كثر لأنه يصم القصة بعدد من المثالب، منها الطول الزائد الذى يفتح الباب لشعور القارئ بالملل بسبب افتقاد الدرامية والتشويق، فضلاً عن أثر ذلك فى ترهل البناء، ولعل من الإنصاف القول إن هذه البداية كانت منسجمة إلى حد كبير مع طبيعة البناء القديم الذى يتكون من بداية فوسط ثم نهاية، بناء ضخم مهيب غليظ القسمات موجه إلى قارئ يبحث عن قصة دسمة محشوة بالشخصيات والأحداث، والوصف المتمهل والتعبيرات البلاغية الخلابة، وكان يجد فى السرد المتئد الذى يحيط بالشخصية وحركتها إحاطة تامة كما فعل تيمور، لذة لا تعادلها لذة، وقد سقط كل ذلك عن جسد القصة المعاصرة، ولم يعد لها منه إلاَّ أقل القليل، وتكفلت تمثيليات التليفزيون بالباقى.

ومن الكتّاب الذين يكتبون لقصصهم مقدمات تمهيدية طويلة، يوسف إدريس، فكيف يفعل ذلك وهو واحد من المجددين، إنه رغم أنفه تلميذ مخلص لتيمور وأقرانه، لكنه بارع وماكر، فهو يؤجل المقدمة الطويلة، حتى لا تصد عنه القارئ ويبدأ قصته كما تبدأ كل القصص الجيِّدة بداية ساخنة ومشوقة، من ذلك قصته «**شيخوخة بدون جنون**» التى ضمنها مجموعته «**حادثة شرف**» يقول إدريس:

«فى صباح كهذا مات عم محمد والذى ضايقنى أن كل الناس كانوا يأخذون خبر موته على أنه مسألة مفروغ منها، مسألة لا تحتمل بكاء ولا تأثرًا أو حتى مصمصة شفاه».

تدفعك هذه البداية إلى المتابعة، رغم أن العبارة عادية، بل إن اسم

الشخصية «عم محمد» ليس دافعًا لقراءة القصة، لأن أكثر من نصف المسلمين يحملون هذا الاسم، لكنه صاغ العبارة بحيث جعلها تنتقل من المعلوم والمعروف إلى المجهول المثير، وكأن عم محمد المهمل فى كل مكان أصبح فجأة ذا أهمية ولابد وراءه سر ما، وإلاَّ فما الداعى أن يبدأ الكاتب به قصته، لا بد أنه استشعر أهميته على نحو ما، ويعقب ذلك بعبارته، والذى ضايقنى أن كل الناس كانوا يأخذون خبر موته على أنه مسألة مفروغ منها «تكبر بالونة الدهشة».

إذن فعم محمد ليس شخصًا عاديًا..

وما يلبث الكاتب أن يقول:

«يومها بدأت العمل بالتصديق على شهادات الميلاد، وكل يوم كنت أبدأ عملى بالتوقيع على هذه الشهادات حتى يصبح المولود من هؤلاء مواطنًا رسميًا معترفًا به من الدولة، والواقع أن عملى كمفتش صحة طالما ذكرنى بسيدنا رضوان، فإذا كان عمله هو حراسة الآخرة فلا أحد يدخل فيها إلاَّ بإذنه ولا أحد يغادرها إلاَّ بتصريح منه، فأنا الآخر أحرس الدنيا لا يدخل فيها أحد ولا يقيد وارد ومولود إلاَّ بإمضائى، ولا يعتبر الواحد قد خرج من الدنيا ومات إلاَّ إذا وافقت أنا على هذا، كنت أبدأ باعتماد الشهادات، ثم يقف سرب طويل من الأمهات أمامى لأكشف على أذرع أطفالهن وأرى إن كان التطعيم قد نجح أم لا، نفس الأطفال الذين كانوا من فترة لا تتجاوز سنهم الأربعين يومًا مجرد شهادات ميلاد، الآن أصبح لهم عمر وبدأت لهم مشاكل.

والحق أنى كنت رغم مضايقات العمل الكثيرة أحس بنشوة وأنا أزاول عملية «المناظرة» تلك، الأطفال كلهم صغار وفى عمر واحد، كأنهم باقة من أزهار الفل الصغيرة السن أشمها كل صباح، كلهم صغار وكلهم حلوين، وصراخهم مهما علا فهو رقيق لا يؤذى السمع، وأيديهم بضة صغيرة، وأظافرهم دقيقة تحب أن تقبلها، ورفساتهم فيها كل نزق الحياة وروعتها، والأمهات - أمهاتهم

- كلهن أيضًا حديثات الزواج وصغيرات، وكلهن فرحات بأطفالهن مبالغات فى الحرص عليهم ولفهم فى سبع لفائف، قادمات لابد من الصباح الباكر إلى مكتب الصحة وقد تجمعن وارتدين أحسن ما لديهن، وخططن حواجبهن وتكحلن، ووجوههن صابحة تلمع بالنظافة، وكلامهن صاف لا ضغـائن ولا نقار ولا خناق ولكنه أنثوى عذب فيه كل دلع المصريات المؤدب الذى لا يزيد عن الحد، وفيه كل خجلهن.

يقف الطابور أمامى وعلى ذراع كل أم صغـيرة طـفل صـغير، ولا يستقيم الطابور أبدًا فكل واحدة تنخلع منه لتختلس النظر إلى ملابس الأخرى أو لتقارن بين ابنها اسم الله عليه وحجمه وسمنته وابن التى أمامها أو خلفها، مقارنة لا تحمل سوى حب الاستطلاع ووالله ليس فيها حسد، ومع هذا فكل واحدة تحاول إخفاء ابنها عن الأخرى مخافة العين، فتزيد من عدد اللفائف وتحيط عنقه الأبيض بالأحجبة وأسنان الذئاب، ولابد أنها حين تعود إلى البيت تؤقيه وتبخره. وحين تصل الواحدة أمامى ترتبك وهى تحاول أن تستخرج اليد الدقيقة من الكم الدقيق، وكم هو جميل ذلك الكم - ويبدو أن كل شىء صغير جميل - ترتبك وهى تستخرج الذراع.. ذراع طولها طول الإصبع ولكنها مشاكسة وقبضتها مضمومة فى إصرار وكأنما تتوعد الدنيا وتتحداها، ويرتفع الصراخ.. صراخ هذه المرة غاضب أحمق وحمقه حبيب وكم كان يؤلمنى الجرح الحادث من التطعيم، الجرح البشع السخيف الذى يشوه البشرة الناعمة البضة.

وينتهى الطابور وتنتهى المناظرة ويخف ازدحام المكتب وتختفى أصوات النساء بكل ألوانها ولهجاتها ونبراتها، لتبدأ ضجة أخرى تعلو وتعلو، ضجة ليس فيها أنوثة النساء ولا رجولة الرجال، ضجة الفتيان الصغار والفتيات الذين كانوا من سنين قليلة مجرد أطفال على أذرع أمهاتهم فى طابور المناظرة، ولكنهم قادمون على أرجلهم هذه المرة وبأنفسهم إذ هم التلامذة الذين يريدون

شهادات من المكتب لتقبلهم المدارس، والعمال الصغار والعاملات الذين جاءوا لإقرار أن سنهم تزيد على الاثنى عشر عامًا لينطبق عليهم قانون تشغيل الأحداث، وبهذا يمكنهم أن يبدأوا معركة أكل العيش بعرق الجبين».

ثم يمضى الكاتب فى مقدمته التمهيدية التى يحاول أن يخلصها من كل أسباب الملل ويبث فيها الحيوية، لكنها تطول وتطول، وإذا كانت القصة تبدأ بالصباح الذى مات فيه عم محمد (ص 20) فلا نلتقى بهذا الخبر من جديد لنعرف أسبابه ونتائجه إلا ص 43.

على أن هذه الصفحات التى تبدو كمقدمات طويلة، يتحدث فيها عن أحداث جرت فى الماضى وأفضت إلى اللحظة التى لفتت نظره، يصعب أن نعتبرها تمهيدية بالشكل الذى لاحظناه عند غيره، بل هى جزء لا يتجزأ من البنية القصصية، وارتباطها العضوى بالحدث أصيل ولازم وملتحم، ولا نأخذ على القصة بهذه الصورة إلاَّ تلك السردية الزائدة والإطالة فى الشرح والتحليل، ولعل دراسته وعمله كطبيب أعانته على ذلك، وكان مشهورًا بقدرته على أن يستقطر كل شىء ويعتصره نقطة نقطة، وصفحة فى إثر صفحة، بمهارة فذة، لا يكاد ينافسه فى ذلك كاتب آخر، وقد أعانه على ذلك موهبة خلاقة وثقافة موسوعية، وحيوية شخصية، وإنسانية مرهفة وتجربة حياتية عريضة.

2 – العبارات الإنشائية والمبهمة:

حملت الرغبة الجياشة فى التجديد وتجاوز إبداع السابقين، ومحاولة التميُّز عن القرناء، بعض المبدعين إلى تشكيل نص أدبى جديد ينتمى إلى عالم القصة القصيرة، وأقول إنه نص، وينتمى، اعترافًا منى بأدبيته لكنى أتحفظ على انتمائه للقصة القصيرة لافتقاده الكثير من خصائصها.

ولعل ثراء اللغة العربية وشاعرية المبدعين عامة تعانقت مع هذه

الرغبة الأصيلة، فى التطوير والتحديث، فأقدمت على تلك الصياغة التى لا أتصور أنها ردة فى المسيرة القصصية المتألقة، لكنى أحسب أنها تعوق مسيرة القاص نفسه، وتقف فى وجه تدفق أنهاره الإبداعية، إذ تتسبب فى تخلخل المثلث الذى يجمعه والناقد والقارئ، ولأن أتباع هذه التوجهات الغريبة ليسوا غير فئة قليلة، فإنى ليخامرنى الأمل أنها سوف تعود لتنضم إلى الفريق الذى استوعب تمامًا خصائص القص وأصوله، وشرع يجدد فيه من داخله بطرق عديدة وأساليب واعية، لابد أن نعترف لها بالأصالة والصدق. وقد أثرت أن أضع بين يدى الكاتبين للقصة هذا النموذج الذى تتوافر فيه كل السمات السلبية التى يتعين على القاص الملهم والجاد، أن يتخلص منها بل أقترح أن ندرس هذه القصة لأنها تمثل المثال العصرى الذى يمكن أن يوصف باللاقصة، وبضدها تتميز الأشياء كما ذهبنا فى الصفحات الأولى من الكتاب، عندما تطلب الأمر تعريف القصة، حيث أجرينا مقارنة بينها وبين الرواية فبدا لنا كل ما ليس قصة، ومن ثم أدركنا إلى حد كبير ملامح القصة الحديثة. إننا لا ننكر على صاحب القصة التالية موهبة الفن والإبداع الجميل، ولا نغفل قدراته اللغوية والشاعرية، بل لا نملك إلاَّ الاعتراف بتميزه بخصوبة الخيال وغزارة المعرفة، لكن ذلك كله لم يتشكل فى قصة متماسكة ذات وحدة ومغزى ورؤية إنسانية مفهومة، يكفى أن نشير إلى أهمية التعاطف مع القصة، وأحسب أنها تفتقر إلى هذا التعاطف الحميم.

«الرصيد لدفتر الذاكرة»

1 - أبسط الدمع افرش على شطه طرقات السفر. الزمان ، المكان والأحبة... لم كلهم فى رحيل.

«لا ترفع صوتك.. قد يصدقون أقاويلهم ويعتقدون أن مدينتك خاوية وأن قريتى الصغيرة لا تحتوى أشجارًا مزهرة»

- هل كنت يوم أمس؟

أمس؟! .. تقاسمنى خوف من هذا الرصد المجنون لدفتر ذاكرتى.

«الزمن يلبس جلبابه.. الزمن يتعرى.. يمشى فى الشارع فيفزع منه الأطفال.. يقترب من نافذتى - ينقر عليها بأصابعه»

- يساومنى - أدفع لك وتبيعنى حروفك و...

اهرب أوراقى.. أنظر إليه من وراء الزجاج وأصرخ به:

لا .. لا تساومنى .. لا تدفع لى.. فأنا يختلجنى وهم يعبر سحنتى وأيامى ولا يستقر فى مكان، لن تستوعبه أيها الزمن. يتجهم وجهه، يقطب حاجبيه، يذرف دمعة باردة..

أو قد تكون ساخنة لا أدرى ولم أكن أعرف أن للزمن كل هذا البؤس وكل هذا السر.

2 - الكرة الأرضية تدور أحيانًا تتعثر فى دورتها الليل يتبع النهار كلهم ينقبون عن وجوههم أما أنا فأبحث عن مكانى فوق هذه الكرة المتأرجحة. صوت يأتينى «أين أنت»؟!

أتلفت حولى، أنظر إلى قدمى الواقفتين على هواء حقًا أين أنا.

«هه.. يطل وجهك ساخرًا أيها الزمن» يحدق بى ويبتسم هازئًا.

.. ما تطواف الأجيال، أين مكانى؟! مسروق يا بنى «هكذا سمعت الزمن يقول» ومن سرقه يا سيدى؟

قد تكون أنت نفسك، ابحث فى جيوبك.. ستراه أو ترى الثمن أو قد ترى (...)

قافلة من الملوك تمر، وفوج من السلاطين يتبعهم، عمامات تطير، جوارى تصرخ.

قصور من زجاج تنهار، الريح تكنس الغيوم والزمن يرنو إلىّ، يربت

على كتفى ويقول:

هى لعبة ولكن أنت الخاسر، ماذا أقول لهذا العجوز الذى يتبختر أمامى.

صمت.

سكت حتى بدأ صمتى يلد كتبًا أو قل ربما أفواهًا تتمزق بالصمت وتخاط. تصوروا.. بعد كل هذه الرفاهية والتقدم والبحار السود والحمر و... أنا بلا مكان بينما أبى يرتع فى حقول خضر ويحصد التاريخ.

الزمن يساومنى.

- 3 -

أنا بلا عنوان

وعندما تصلنى دموع الوطن المهاجر لا أستلم إلاَّ الشوق، أترقب قدوم الغائبين، أبحث فى ساحات العيون لكننى أصطدم بالزمن الذى يتسكع ميلادى على شرفته، وعبر ردهاته ينزوى الشعراء، ما قولك أيها الزمن؟!

يصمت الزمان، يتجول بين شفتى وقلمى.. هو يصير ظلاً وأنا أصير ضوءًا، أمد أناملى بحرًا وكتابًا لكننى مازلت أبحث عن اسمى.

يضحك الزمن وهو يسوق رجلاً بشع الهيئة، قصير القامة يقشعر جسدى لمنظره.

أشمئز منه، يتكور الرجل كالكرة فأقذفه بعيدًا عنى.

«يلزمك وجهًا آخر» قلت:

نظرة جافة، نظرة ترابية تمرغنى، أشعر برغبة كى أغرف هذا الرجل بأصابعى، تنمل أصابعى، ينزلق من يدى مدن وقرى وطريق كانت تمشى على وجه الزمن.

أمشى يتبعنى الرجل صاحب الهيئة البشعة والجلد المتقشر فى نهاية

الطريق ينتصب رجل آخر، وجه جديد يقترب منى، أحدق به.

يكلمنى، أنصت إليه (أين سمعته؟) أتركه وأمشى، يتبعنى هو الآخر، أتلفت إليه كأنى رأيته من قبل، أو سمعته.

أتركه وأمشى، أتجاهله؟!

- 4 -

القبيلة تطلق صيحة، الخيول تنطلق، والفرسان يملأون الساحة بالغبار. يقف الرجل المتقشر ومن عينيه تتدلى نظرة لم أعرف كنهها.

«سبحوا بحمد الملك، كل القصائد للملك».

وعمورية..؟! وهزائم الروم؟!

«قلنا كل القصائد للملك»

ولكن يا ... نحن بلا مكان نقف عليه، ماذا نفعل لكى نطلق قصائدنا؟! الرجل الغريب يقترب منِّى يتمتم بصوت أكاد أعرفه. «احمنى أرجوك، نضب البحر من ذاكرتى»

تجاهلت الصوت، لكن الرجل تقدم منى متعبًا، خائفًا أنزوى بثيابى ثم قال: ألم تعرفنى؟! أنا المتنبى.

أنت... !! أنت المتنبى !

المتنبى لا حاجة له للاحتماء بى، هكذا أعرف.

.. ذهلت..

- راكضة قسماتى فى الفراغ الكبير الذى يدور حولنا.

غبار القبائل يملأ فمى، الخيول تدهس الأطفال والخيام تطير.

نظرت إلى المتنبى، تأملته، ولكن ما الذى أتى بك يا شاعرنا الكبير إلى هنا...

فجأة دخل الرجل البشع المتقزم بينى وبينه.

تملكنى الغضب قلت: انظر لهذا الرجل المتقشر إنه يمسح عالمنا

بوجهه القبيح.. فى الماضى لم تمت يا شاعرنا الكبير أما اليوم انظر... ألا ترى.. وأشرت إلى الزمن وإلى الرجل البشع.

قال : لا تذكر اسمى، لم تعد الأسماء ذات شأن فى زمانكم.. إنى أتقمص ألف وجه.

وفى راحتى يسير نهر الحياة والعدم، لا تعنينى قصوركم ولا دوركم بقافيتى يفيض النيل والفرات ويجف البحر بولادتى الجديدة.

«يا عفو الله، المتنبى يولد ثانية بيننا»؟!

ينظر حوله ويسأل بخوف الغريب. ما هذه القبائل.. وما هذه الحصون وما هذه الضجة؟!

قلت: يذهبون إلى القتال يا سيدى.

- هه.. أما زلتم تقاتلون على الخيول؟

- أجل يا سيدى.. ورحت أشرح له فوائد الخيل... وشهرتها .. و ..

قال : كفى .. كفى.. مالى ومالكم.. أنا جئت أسأل، هل رأيت كافورا.

- أوه يا شاعرنا.. إنه ترك مصر.. أو بالأحرى مات منذ زمن طويل..

- لا .. إنه ولد معى.. كافور يتبعنى من أرض إلى أرض..

«يلتفت مذعورًا.. غريبًا» هذه القبائل.. كأنى أعرفها، ثم يتابع.. على كل حال إنه مجرد سؤال أنا لا أعبأ بكافور ولا بفاتك ولا.. وأخذ ينشدنى قصائد البطولة.

صفقت له غير أنه غضب وأسود لونه واقترب منى أكثر تراجعت إلى الوراء.. إلى الوراء عادة عندى حفظتها مؤخرًا.. «احمنى»..

خيول تجول.. تستعرض قوائمها. سديم يملأ ذاكرتى.. أتراجع مرتعشًا خيول «قبائل» حدود.

والمتنبى يعود خائفًا، غامت عيناى، دوار فظيع، سقطت على الأرض فأخذت ضربات تنهال على، كنت أغيب وأصحو.. رفعت عيناى إلى

أعلى فوجدت الزمان أمامى ممسكًا بيد الرجل القزم، صارخًا.. أين المتنبى؟ لا أعرف والله.

ركلنى وقال: بل تعرف

كان هنا ولا أعرف أين هو... يا سيدى، كم أكره هذه الكلمة التى تطاردنى من حرب داحس والغبراء إلى حضرة هذا الرجل القزم.

حدَّق بى بعيون حمراء، مد يده باتجاهى، قال: اخلع وجهك هذا إن المتنبى تحت جلدك هو يتقمصك.

قلت: أنا؟.. وأخذت أبكى.. فسمعت صوت المتنبى يبكى ولكن أين مكانه لا أدرى، وصرت أخاف أكثر.. وصرت أشعر أن كافور يطاردنى.

- هو ذا كافور.. كافور حقًا.. لا بل هناك.. إنه يركض ورائى.

ها هى السماء تمطر وجوهًا لا أعرفها وأزمنة لم أعشها..

أبحث عن وجهى.. أريد التعرف إليه.

«أيها الطبيب.. أسمعك ولا أراك»

«هس» قال اهرب فيك واتسرب فى دمك.

يا ويلى .. ضربت كفًا بكف... اكفهر العالم بوجهى... أردت أن أصرخ. «يا رب نفسى» أو أركض، أصرخ أخلع نفسى، لكن الزمان وقف كجدار يعيد صوتى ويمسخ طريقى.

لعل القارئ لهذا الجزء من قصة «الرصد لدفتر الذاكرة» لاحظ تعدد الشخصيات المعاصرة والتراثية وتداخلها واضطرابها، كما لاشك قد لاحظ تداخل الأزمنة والأمكنة، على أننا لا نستطيع أن ننفى أن ثمة رؤية وراء هذا النص، لكننا لا نستطيع أن نقبض عليها، وحتى لو كانت هناك مثل هذه الرؤية فلم تتشكل فى نص قصصى ذى انطباع واحد.

ونميل إلى الظن بأن الكاتب يحتشد بعدد كبير من الأفكار التى

تتلبسه وتشغل ذهنه وروحه، وتهاجمه التصورات وتحاصره، تلتف حول بوتقته الإبداعية، التى لم تخبر فن القصة جيِّدا، ولا يملك إزاءها إلاَّ إطلاقها وهو يحسب أنه يقدم نصًا رمزيًا أو أسطوريًا أو استدعائيًا، فتخرج الكتابة بلا هوية، ولابد للكتابة من هوية وجنسية أدبية تنتمى إليها، ولا تكون كتابة على الماء أو فى الفضاء العريض، يتصور صاحبها أن تلقى قبولاً لدى الشعراء والقاصين والنقاد والمؤرخين.

ولا يكون هذا إلاَّ دلالة أكيدة على التشتت الذى تنفر منه القصة القصيرة، قبل أى جنس أدبى آخر.

ومن البدايات الإنشائية نكتفى بهذا النموذج من أعمال **مكسيم جوركى** وهو قصته «**أنشودة العقاب**» حيث يقول:

«كان البحر العظيم يتنهد فى كسل بالقرب من الشاطئ، أمَّا فى البعد المستحم بشعاع أزرق شاحب يسكبه القمر، فكان يغفو هادئًا لا حراك فيه، وقد ذاب هناك، رخصًا طريًا، مفضضًا، مع سماء الجنوب الزرقاء الصافية، كان يرتاح مستغرقًا فى نوم هنئ عميق وهو يعكس على صفحته الساكنة تسبيحًا شفافًا من سحب جامدة تشف من خلالها زركشة النجوم الذهبية، وكان يبدو أن السماء تميل نحو البحر - منحنية أكثر فأكثر باستمرار - متلهفة لمعرفة ما يهمس به هدير أمواجه التى لا تكل أو تتعب عندما تتسلق الشاطئ متثاقلة متراخية. وكانت الجبال المكسوة بأشجار التوت بفعل الشمال على صورة فظيعة تنهض قممها فى حركة مباغتة نحو الزرقة العميقة المهجورة التى تعلو عليها، وحوافها الصارمة تدور وترق تحت المعطف الفاتر اللين، الذى يغطيها بها ليل الجنوب ويداعبه بدفئه.

إن الجبال مستغرقة فى التفكير فى رصانة ومهابة ووقار، وظلال سوداء تقع منها على ذؤابات الأمواج الرائعة المخضرة فتكسوها، وكأنها تريد خنق الحركة الوحيدة فى ذلك الجمود، وكتم خفقان المياه الدائب، وتنهدات الزبد غير المتقطعة، وكل الأصوات التى تعكر السكون العجيب المنتشر فى

الأرجاء المحيطة مع الفضة، التى تشع من هالة القمر المختبئ خلف ذرى الجبال، وارتفع صوت يتنهد فى لحن خفيض خافت».

مقدمة بلاغية مطولة، دبجها يراع كاتب قصصى كبير بتؤدة وأناة يصف كل مظاهر الطبيعة الخلابة قبل أن يبدأ أية حركة أو كلمة فى القصة؛ بداية فاتنة وبسيطة لا تحفل برمز أو يثقلها إبهام وغموض، لكنها أصبحت ضمن المتاع الذى قَدُم به العهد وتهرأ ولم يعد صالحًا للاستعمال على أى نحو.

البداية الموفقة :

انتهينا فى الصفحات السابقة إلى بيان خطورة المقدمات التمهيدية الطويلة، وكذلك التأثير السلبى للبداية التى ترتكز على عدة عبارات إنشائية مبهمة، يتصور أصحابها أنهم يتقدمون إلى القارئ بمستوى لغوى رفيع، ومستوى فكرى عميق، يحسبون أنهم يحسنون صنعًا، وهم فى الحقيقة انحرفوا عن البداية الموفقة وهم لا يشعرون.

لقد تخلَّصت القصة القصيرة من المقدمة طالت أو قصرت وحذت الرواية الحديثة حذوها، وغدت معظم القصص تحرص على أن تطالع القارئ بالحدث أو الشخصية مباشرة، وهما فى حالة من الفعل والحركة..

أى أن القارئ يجد نفسه منذ البداية فى قلب الحدث يشارك الشخصية أزمتها أو فرحتها. وينصح مفكرو الأدب كاتب القصة ألاً يعبأ بالقارئ أو يشفق عليه من المفاجأة أو الصدمة، وعليه أن يقدم الحدث والشخصية من الزاوية التى يرتأى أنها الأنسب، وأن يبدأ من النقطة التى يرى أن البدء بها هو الأكثر تأثيرًا ونجاحًا.

يبدأ تشيكوف قصته «اضطراب» على النحو التالى:

«ماشنكا فلنسكى شابة صغيرة أنهت دراستها بمدرسة داخلية وهى راجعة الآن من نزهتها إلى بيت آل كوشكين، حيث تقيم معهم كمربية،

غير أنها وجدت أن البيت فى حالة اضطراب فظيعة، كان ميخائيل البواب الذى فتح لها الباب فى حالة هياج وكان وجهه أحمر مثل «أبو جلمبو» وسمعت أصواتًا مرتفعة من الدور العلوى، لا ريب أن مدام كوشكين فى أسوأ حال أو أنها قد تعاركت مع زوجها، وقابلت فى الصالة وفى الممر بعض الوصيفات، وكانت إحداهن تبكى ثم رأت ماشنكا سيد البيت يخرج مهرولاً من حجرتها، لوح بيديه إلى أعلى صارخًا: أوه.. إنه لعمل فظيع».

بداية مباشرة ومشوقة وساخنة، لابد أنها قادرة على أن تجتذب القارئ مهما كان نفاد صبره ومشاغله كى يتابع ما جرى ويعرف حقيقة هذا العمل الفظيع، ولماذا يضطرب البيت كل هذا الاضطراب. وتعثر على مثال آخر من أمثلة البدايات الموفقة، وهى بداية أقل مباشرة من بداية تشيكوف وأكثر إنسانية تفيض بها لغة شفافة وشاعرية، تحاول أن تستدرج القارئ بحنان إلى عالمها الدافئ...

نجد هذا المثال فى قصة «**الناس والحب**» لأبو المعاطى أبو النجا، إذ يقول متحدثًا إلى القارئ، محاولاً التعبير عنه فى حضوره ليشاركه أفكاره.

«إذا كنت ممن يركبون المواصلات كل صباح ليذهبوا إلى عملهم، فلابد أنك قد مارست هذه العلاقة الغريبة التى تربطك لمدة ساعة أو أقل أو أكثر بناس لا تعرفهم، ولم تكن لك أقل حرية فى اختيارهم، وقد يبدو من الصعب أن تجد لهذه العلاقة اسمًا، أو حتى تحدد لها طعمًا، فهى فى كل مرة تختلف باختلاف الشخص الذى يجلس أو يقف بجوارك، قد تستريح إليه، أو تنفر منه وأحيانًا يمضى الوقت دون أن تشعر بوجوده.

غير أن شيئًا ما سيحدث بعد مرور أيام وأسابيع، ستجد أنك بدأت تألف بعض هذه الوجوه التى يتكرر لقاؤك معها كل يوم، إنها قد تتأخَّر قليلاً أو تبكِّر، ولكن لقاءك معها سيتكرر حتمًا وستجد أن عينيك قد بدأتا تتدربان على أشكال الركاب خصوصًا أزياءهم وستجد أن مشاعر باهتة ومؤقتة بدأت ترتبط

بوجودهم وأحيانًا بغيابهم، وتدرك أن علاقتك بهم تدخل فى طور جديد بحيث لا يمكنك أن تنكرها تمامًا، ولكنك فى الوقت نفسه لا تستطيع أن تعترف بها. ومن الممكن أن تتجمد هذه العلاقة فى هذا الوضع، ومن الممكن أيضًا، كما حدث لى (بدأ يدخل إلى عالم الحدث ليصبح فيه مع القارئ) **أن تدخل فى طور جديد مثير، وفى الواقع إننى لا أستطيع حتى الآن أن أحدد اللحظة الحاسمة التى بدأت فيها علاقتى بأنوبيس (9) تدخل فى هذا الطور الجديد**».

وتتعدد البدايات بتعدد الكتاب والخبرات، لكنها تظل المنطقة التى تتجلى فيها أغلب إمكانات الكاتب الفنية، وهى التى يتعرف فيها القارئ على الكاتب، ومنها يبدأ الكاتب فى اجتياح عالمه وغزو مجهوله، وكشف أسراره سرًا وراء سر فى محاولة لاكتشاف العالم بكل الوسائل ودعوتنا لمشاركته هذا الكشف.

النهاية :

كانت النهاية دائمًا هى النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى إليها كل خيوط الحدث، ومن ثم يكتسب الحدث معناه الذى سعى الكاتب منذ البداية لبلوغه والكشف عنه، ومع هذا البلوغ وذلك الكشف تضاء أبعاد القصة، وتتألف بدلالاتها فى ذهن القارئ، ولهذا سميت النهاية لحظة التنوير (Moment of insighl–crisis) وسماها **جويس** Epi phamy ويؤكد **سومرست موم** هذا المعنى للنهاية فى القصة التقليدية قائلاً: **إننى أفضل أن أنهى قصصى بنهاية واضحة عن أن أترك النهاية لخيال القارئ (القصة القصيرة – رايد)**.

وعلى هذا يمكن أن نشبه القصة التقليدية بما أنها محاولة لغوية فنية لبلوغ مغزى يؤثر فى القارئ، برجل دخل بيتًا مهجورًا فى الظلام ومضى يبحث عن مفتاح النور، ومع إضاءة النور تتهلل أساريره ويشعر بالرضى، وربما يكتشف ما لا يسره. كانت دائمًا النهاية هى ذروة الحدث وعندها يتجلى المعنى،

ويضيء كل العناصر والبنى التى مهدت له، أما القصة الحديثة فقد تخلَّت عن ذلك كله وغدت كيانًا متكاملاً، يشارك الجميع فى صياغته، ليست النهاية فيه هى أعلى قمة فى الجبل القصصى، ولم تعد القصة على شكل معين أفقى، أو هرمين نائمين.. القاعدتان متواجهتان والرأسان نحو الطرفين.

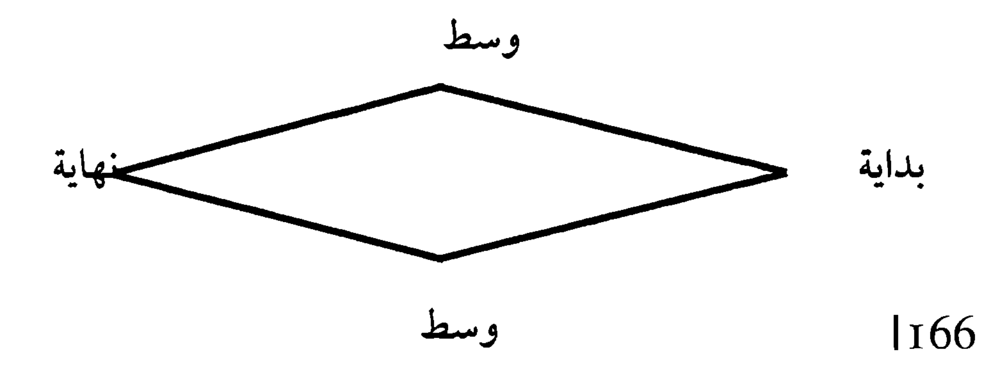
غدت النهاية مثل البداية ومثل الوسط، كل النقاط متشابهة، ومن ثم يمكننا أن نعلن من خلال هذا الكتاب موت لحظة التنوير، لقد أصبحت القصة كلها لحظة تنوير مع أول لفظة، توزعت دماء لحظة التنوير على جميع سطور وكلمات القصة، تحولت القصة بالصياغة الفنية المرهفة عقدًا من النور، خيطًا ممتدًا يواصل إشعاعه كلما مضينا مع القصة، ومع كل فقرة تستقطر اللذة المعرفية والجمالية والشعورية، نروى بها الوجدان المتعطش، دون أن نتطلع إلى النهاية، فليس فيها ذلك الإغراء الذى أكده «**جى دى موباسان**» وتبعه فيه آلاف الكتَّاب، ليس ثمة شيء ما سوف نعثر عليه إذا أسرعنا الخطى صوب النهاية، وعلينا إذن أن نقرأ بتمهل مؤمنين أن كل سطر يمثل نقطة ضوء فى عالم مجهول من فكر أو إحساس، أى أن كل جزء فى القصة يحظى بالأهمية نفسها التى تحظى بها بقية الأجزاء، وكل فقرة لها فى وجدان المتلقى الأهمية ذاتها التى لباقى الفقرات. ولعل قصة «**للموت وقت**» **لمحمد البساطى** وهى من مجموعته «**منحنى النهر**» دليل جيد على ما ذهبنا إليه، إذ يمضى البساطى - الواثق من أدواته والمطمئن إلى قدراته - فى مغامرة يندر أن يقدم عليها كاتب آخر، يقول فى بداية قصته: «**كان يبدو أنهم فى الحارة قد عرفوا أن بنت «الدغيدى» شيخ الخفر ستقتل الليلة**». منذ السطر الأول كشف البساطى عن نهاية القصة وعن تتمة الحدث، وأفضى إلينا بأقصى ما يمكن أن يجرى لبنت الدغيدى؛ لابد أن كتابًا كثيرين قد يلومونه على ذلك، ويتساءلون عن أى شيء سنكتب بعد ذلك؟

ما الذى يبقى لتتناوله القصة، ويجيب البساطى فى هدوء شديد مع

الجملة التالية:

«من الصباح الباكر خفت القدم فى الحارة، وهؤلاء الذين يتصادف مرورهم فى الحارة كانوا يسرعون فى خطواتهم حين يقتربون من البيت المغلق، وكان شيش نوافذ البيوت المواجهة مواربًا، وخلفه تلتصق وجوه من حين لآخر ثم تختفى»

كنا قد تصورنا أنه كشف كل شىء وانتهى الأمر، ولم يعد مصدر التشويق والجذب غائبًا أو مؤجِّلاً، لقد طرحه أمامنا على الورق، فإذا به يعاجلنا بالتشويق الجديد الذى لا يعتمد على النهاية المفاجئة أو على المفارقات، بل على التشكيل الفنى الذى يتألق مع كل عبارة، ويتجدد مع كل فقرة حيث يتقدمنا الكاتب ليفتح لنا فى المجهول بابًا إثر باب، ونافذة بعد نافذة تستبقينا وتعدنا بالمعرفة والمتعة والجمال. وكلما تقدمنا فى ساحة القصة خطوات تكَّشف لنا المزيد من الأسرار، وشرعت تتبدى لنا الأجزاء الخافية من هذا الكيان المجهول الذى لم يظهر منه فى البداية غير رأسه. إن معظم قصص **هيمنجواى** لا تتضمن لحظة تنوير، ولا تمثل النهاية فيها موقفًا ذا دلالة، وهى تخلو من السمة البنائية التى كان يحرص عليها القدامى إذ يحاولون دفع الأحداث إلى ذروة حاسمة أو حتمية سواء كانت الأحداث خارجية أو داخلية. إن **أندرسون** بطل قصة **«القتلة»** لهيمنجواى يعرف منذ البداية أن هناك أشخاصًا يبحثون عنه ليقتلوه لحساب صديق لهم فلا يأبه، ويدرك أنه محاصر فيبقى



ممددًا فى غرفته ينتظر الموت بشجاعة أو قل لأنه ليس من سبيل لتجنبه. وقصته المنشورة بهذا الكتاب وهى «**المعسكر الهندى**» لا تنتهى إلى شىء مفارق، وإنما تكتفى بتصوير عملية ولادة صعبة نسبيًا، ولكنها فى أثناء ذلك تعلم الولد وتعلمنا بعض الحقائق الحاسمة التى لا يمكن الفرار منها فى الحياة مثل القسوة واللا مبالاة بعذاب الآخرين، وإحساس الإنسان فى كثير من لحظات حياته بالوحشة ورغبته أحيانًا فى الخلاص منهما معًا. إنها أصداء القصة الموزعة عليها، ورائحتها التى تفوح منها، والحرارة التى تنتقل منها إلى وجدان المتلقى، والنور الذى يشع من كل لفظة فيها، ويجب أن يكون ذلك جليًا فى ذهن الكاتب جلاء ساطعًا إلى أقصى درجة لأن هذا الفهم يلقى بظلاله على التركيبة القصصية كليًا وجزئيًا. وعلى هذا تحسم تمامًا قضية الحل المحدد التى كانت سائدة إلى عهد قريب، فليس ثمة حل محدَّد، وليست ثمة نتيجة واضحة وحاسمة تنتهى إليها الشخصية، وليس ثمة قرار يتعين اتخاذه كإجابة وتطهير لما قد حدث، لم يحدث هناك شىء من هذا، النهاية مفتوحة، والمدى متاح والمواقف مذابة فنيًا وموضوعيًا، ولا يتعين أن تكون مماثلة تمامًا للواقع فى تصاعد أحداثه وتناميها وتعقدها ثم اصطدامها بالقرار الأخير.

لقد حطمت القصة القصيرة فى شكلها الحديث هذه السيمترية فى البناء، والشكلية فى التركيب الذى تنحل عقدته فى النهاية، وآثرت أن تعجن الأحداث والشخصية وتعيد تشكيلها فنيًا، متخلصة من بصمات الزمن الذى يمشى دائمًا فى خط مستقيم، وذلك الخط لا يستقيم فى الفن، لأن الفن الحر المكابر والعنيد المحلق برفضه، بل برفض أى نسق ثابت حتى لو كان غير مستقيم، إنه يثور على الاستقامة ثم يتمرد على عدم الاستقامة، لا ليبحث عن الاستقامة، ولكن ليبحث عن مزيد من عدم الاستقامة، ولسنا بحاجة إلى توضيح أن الاستقامة هنا بالمعنى الفنى والزمنى لا بالمعنى الأخلاقى. وفى كل الأحوال يتعين أن يكون نصب العين المبدأ الذى سبقت الإشارة إليه كملمح من ملامح القصة

الحديثة، وهو أنها تحرص على ألاَّ تستجيب لحب استطلاع القارئ وإنما عليها أن تتوجه إلى ذكائه ووجدانه.

سادسًا – الأسلوب :

هو التقنية الفنية، أو الطريقة التى يتم بها تصوير الحدث أو الحالة، ويحتاج الكاتب لتشكيل هذه الصياغة الفنية إلى وسائل عديدة ينفذ بها إلى عالم الشخصية، والموقف، ويتعين أن تتعاون هذه الوسائل فى التصوير والتعبير. الأسلوب هو طريقة المعالجة، ووسيلة التناول، وفيه يكمن سر عبقرية القصة وبراعة القاص وحساسيته وموهبته وثروته اللغوية وثقافته وسيطرته على أدواته، هنا تتم الإجابة عن أهم سؤال فى الفن القصصى، كيف كتبت القصة؟

فمهما كان الموضوع بسيطًا والموقف عاديًا أو مستهلكًا، يمكن للكاتب الملهم من خلال الأسلوب إضفاء الجمال على الموضوع وإثارة الإعجاب به من جديد بفضل تقنيات الكاتب الموفقة؛ ها هنا تتجلى البراعة والإبداع. وتتعدد الأساليب الفنية بين السرد والحوار، واستخدام تقنيات أخرى كالحلم والمونولوج والفلاش باك وتيار الوعى وتعدد الأصوات والضمائر، وغيرها مما يعين على نقل الحدث والأحاسيس المتباينة إلى وجدان القارئ.

والقصة القصيرة لاتملك المساحة التى تسمح للكاتب باستخدام جميع الأساليب ، وهى تتيح الفرصة فى الأغلب لأساليب ثلاثة شهيرة هى السرد والحوار الخارجى مع الآخر، أو الديالوج والحوار الداخلى أو المونولوج، وقد يضاف إليها الفلاش باك، أما الحلم وتيار الوعى وغيرها من التقنيات فإنها تناسب البناء الروائى، حيث يتطلب الأول مساحة وصفية طويلة نسبيًا ويحتاج الثانى إلى ذاكرة حية، لديها القدرة على الاستدعاء المتدفق لفترة طويلة من الزمان، واستيعابها لكم كبير من الأحداث القادمة من الماضى وانعكاسها على

الذات الحاضرة، ولكل تقنية عالم ومتطلبات وأدوات فى إطار حسن الاختيار. والكاتب البارع هو الذى يوظف وسائله الفنية لخدمة النسق القصصى؛ موضوعًا وحدثًا ورؤية وشخصية وغيرها من العناصر، ولعلها ليست مصادفة أن يأتى الحديث عن الأسلوب فى النهاية، لأنه الذى يجسد كل العناصر السابقة، ويحققها ويعبر عنها، بعد أن يتمثلها ويهضمها جيِّدا حتى تذوب فيه، وتصبح كل جملة وكل كلمة فى حوار، وكل إشارة إلى ملمح من الملامح مساهمة أصيلة، وجادة فى خدمة عناصر النص القصصى، حيث تشارك التقنيات الفنية مع الجميع فى تحقيق الوحدة المثالية التى تصهر وتضغط وتدمج العناصر، ثم تسوِّيها وتشكلها وتصقلها وتجلوها حتى تصبح بللورة قصصية مشعة. وهكذا تتبدى بكل قوة روح الفنان فى اختياره وسائله وحسن دفعها، كعروق الدم داخل الكيان القصصى والسيطرة عليها واستنطاقها، والاستفادة بأقصى قدراتها الخصبة لحبك وسبك النسيج الفنى، حتى تدب فيه الحياة، ويصبح كائنًا حيًّا مستقلاً بذاته ومشيرًا إلى صاحبه فى الوقت نفسه، ومن هنا يمكن التعرف على أصحاب الأعمال الفنية المتميزة حتى لو لم تحمل أسماؤهم ذلك، لأن لكل كاتب علامات مميزة وخبرات مستقرة وبصمات تنطبع على العمل من خلال تلك التقنيات، لذلك قالوا قديمًا، الأسلوب هو الرجل، أى الكاتب؛ لأن الأسلوب هو المجال الأمثل لبيان قدرات الكاتب وشخصيته المميزة، وفيه تتألق روحه التى يبثها فى خفايا النص.

1- السرد :

السرد بإيجاز شديد هو الوصف أو التصوير، وعماده التراكيب اللغوية، والوصف ليس صنبورًا مفتوحًا يتدفق بلا انقطاع، أو بسبب ودون سبب، الوصف لا يصاغ لمجرد الوصف، ولا نمضى فيه على السجية أو تمتعًا بلذة البيان، ولكن الوصف هو الخادم الأول للنص القصصى، هو مثل الجرسون

فى المقهى أو الأم فى البيت، هو الذى يتحرك هنا وهناك؛ يلبى كل الرغبات التى يتوجه أصحابها نحو عمل واحد.

والوصف قد يساعد الحدث على التطور فى بعض القصص التى تستلزم ذلك، وقد لا يساعد فى هذه المهمة، لكنه ينهض بدوره الأساسى فى التصوير والتعبير ونقل الحدث والمشاعر إلى المتلقى بعد أن يرويها بروح الكاتب وثقافته.

والوصف يعمل فى خدمة الحدث والشخصية وكل عناصر القص، وليس ثمة قصة بدون سرد؛ أو وصف، وليست قصة تلك التى تعتمد فقط على الحوار، لأنها بهذا تضع نفسها على عتبات المسرح، وتترك عتبة بيتها، مع الأخذ فى الاعتبار أننا مع تبادل التأثر بين الفنون، أما التداخل التام فمرفوض أو مستهجن ونافذة إلى الخلط والتشويش.

والوصف لا يعمل وحده ولا يمضى على هوى الكاتب، ولكنه ينبع من الحدث والشخصية ويعبر عنهما، ولا يتعين أن يكون مجرد زينة، أو دخيلاً عليهما فيمضى الكاتب فى وصف الطبيعة، بينما الحدث فى غير حاجة إليها، إذ يجرى فى غرفة، أو يصف لنا كاتب آخر شوارع المدينة، بينما البطل فى دكانه ينتظر قلقًا جرس الهاتف ليعرف حالة زوجته أو نتيجة ولده فى الامتحان، وهكذا يتأكد لنا أن ما لا وظيفة له فى الجسم الحى الرشيق العود لا لزوم له. ولكى يتضح المقصود من ذلك، أرجو أن نقرأ السطور التالية من قصة «**تقاسيم على وتر الربابة**» للكاتب **محمد خضير** من مجموعته «**المملكة السوداء**».

«كان الباب مظلمًا لأنه يقع فى زاوية جدار، والليل النائم فى الزقاق يقطر ماء، بعد أن هبط درجات عربة القطار النازل شاهد خزان الماء خلال ظلمة المحطة كزهرة حديدية مبللة تحملها أغصان متشابكة سوداء وكانت السماء مبلطة بالسواد، تمطر رذاذًا والحصى يبرق تحت أضواء الأعمدة، والسكتان الحديديتان لامعتين كسيفين أثريين، كان الطريق موحلاً، وكذلك سوق البلدة

الرئيسى، والأبواب مقفلة جميعها على جانبى الزقاق، وسمع صوت حذائه بوضوح تام، كأنه أدرك لأول مرة أنه يمشى.

توقف أمام الباب ثم تركه واتجه نحو النافذة المجاورة له، فمد قبضة يده المضمومة خلال أعمدتها وطرق بمفاصل أصابعه الخشب الرطب طرقات خفيفة، كان النور يمتد على معطفه العسكرى الثقيل بخطوط طويلة من الشقوق المتفرقة فى النافذة وفى ضوء خيط منها رأى ساعته فعرف أنه أمضى ربع ساعة بين المحطة والبيت الساعة فى زمن السادسة إلاَّ ربعًا، كان يلف رأسه بكوفية بيضاء، ويمسك بيده حقيبة صغيرة وتحت إبطه بطانية ملفوفة حول وسادة. وقبل أن يطرق الباب ثانية، فتح وبرز وجه امرأة يطفو فى دكنة الداخل - كريمة.»

طالعنا فيما سبق نموذجًا جيِّدا للسرد القصصى، ونرجو أن يشاركنا القارئ تأملاتنا فى النص لنرى كيف صاغ الفنان تلك التركيبة التى جمعت بأسلوبها الوصفى، بين الزمان والمكان والجو النفسى والطبيعة والشخصيات، ولأن الوصف عماده اللغة، فلم يكن الكاتب بقادر على أن ينقل لنا مختلف المعالم التى تشهدها قصته دون اقتدار لغوى، يتحقق له ما دعونا إليه من سلامة نحوية، ودقة فى اختيار الألفاظ وشاعرية مع حساسية عالية ضد الثرثرة والحشو والتكرار، وهكذا استخدم عربة اللغة السردية المرهفة فى نقل ما تحسه شخصياته وما يعتمل بأعماقها، إزاء كل ما يحيط بها من ظروف طبيعية وسياسية وإنسانية.

تبدأ الرحلة مع هذه القصة كالآتى، كان الباب مظلمًا، لم يقل كان المكان مظلمًا لأنه كان قادرًا على رؤية المكان، ولكن الباب بالذات كان مظلمًا؛ لماذا؟ لأنه يريد الباب بالتحديد ولأنه يقع فى زاوية جدار أى لأنه فى ركن مهمل من العالم، وهكذا تبدأ السيمفونية السردية، لفظًا لفظًا و«الليل النائم»، يتعين على القارئ الحصيف أن يتمهل عند كلمتى «الليل النائم»، فالليل لا يحط على المدينة ولا يمر بها ولا يسدل عليها ستائره كما اعتدنا أن نقرأ فى

بطون الكتب قديمها وحديثها، لكن القاص المعاصر - وهذه ميزته - يجتهد كى يبحث عن أقصى درجات الصدق فى التعبير والقوة فى التصوير والدقة فى الدلالة، الليل نائم، أى أنه مستقر ومسترخٍ تمامًا، بل وثقيل والأدهى أننا لا نعرف متى سيفيق من نومه، فالنائم كالميت، لا يتحكم فى جوارحه ولا يدرك من أمره شيئًا، والدلالة هنا إذن لاختيار لفظة نائم على درجة عالية من البلاغة الوصفية.

أما العبارة التالية فتقول «بعد أن هبط درجات عربة القطار النازل»..

هبط ونازل، وهو قطار، سوف يمضى فى سبيله ولا تزال لديه محطات أخرى للهبوط والنزول. ويمضى الكاتب فيصف لنا الأشياء، بعين الراوى وإحساسه لا بعينه هو، شاهد خزان الماء كزهرة، تشكيل الخزان مثل زهرة، شىء يدعو للتفاؤل، لكنها للأسف زهرة حديدية. وهنا تنتقل الصورة فجأة من الجمال والتفاؤل

إلى القبح واليأس، وتحمل الزهرة أغصانٌ متشابكة سوداء، لم يقل تحملها أيد، لأن الأيدى إذا تشابكت ربما كانت دلالة على الاتحاد، لكن الأغصان المتشابكة دلت على الاضطراب والتداخل وهى على أية حال سوداء لا توحى بالأمل.

السماء مبلطة بالسواد، السماء لا ترتدى السواد ولا تختفى خلف عباءة سوداء، ولا مطلية بالسواد، إنها مبلطة، أى أن عليها طبقة سميكة وصلبة من السواد، والسكتان الحديديتان كسيفين أثريين، السكك التى يسير عليها القطار الهابط سكة قتال تشبه السيوف الأثرية، أو الجاهلية.

وكان الطريق موحلاً، تتخذ الصورة مع كل جملة ملمحًا جديدًا يشارك فى رسم العالم المتردى فى نظر القادم من محطة القطار، وليس الطريق وحده الذى يسير فيه الناس هو الموحل، ولكنه السوق الرئيسى أيضًا حيث يمارسون حياتهم وتجارتهم ولهوهم وكل ما يخص حيواتهم، موحل، موحل.

وفى إثر ذلك يقول «والأبواب مقفلة جميعها على جانبى الزقاق» أى لا أمل على الإطلاق، إذ إن كل المنافذ موصدة.

وأخيرًا سمع صوت حذائه وكأنه أدرك لأول مرة أنه يمشى، أدرك ذلك بعد فوات الأوان، بعد أن هبط من القطار النازل وسار فى الدرب المظلم، وخاض فى الوحل، أخيرًا ينتبه إلى أنه كان ماشيًا، وكان حيًا، ولم يكن يعى شيئًا من ذلك البتة، فقد كان مساقًا إلى مصير مجهول ومعتم. توقف أمام الباب ثم تركه (لأنه كان مظلمًا ومقفلاً)، واتجه نحو النافذة (بحثًا عمن يلقاه ويمسح عنه بعض ما عانى)، فمد قبضة يده المضمومة خلال أعمدتها (حتى النافذة محاطة بالأعمدة الحديدية) وطرق بمفاصل أصابعه (لا بأطراف أصابعه بل بالمفاصل، بأقوى ما فى أصابعه)، كان النور يمتد على معطفه العسكرى (الثقيل) بخطوط طويلة من الشقوق المتفرقة، فى النافذة (النور قادم من داخل أسرته) كان يمسك بيده حقيبة صغيرة وتحت إبطه بطانية ملفوفة حول وسادة (هى عتاده) فى طريقه البارد المظلم، ثم طالعه وجه كريمة، وما كان أحوجه إلى وجه كريم. أعرف أن البعض سيكتشف فى النص السابق سمات السرد التقليدى فى بنيته العامة، لكنه مضى فى إثر التجديد اللغوى الذى يلائم روح العصر وروح الفن، وإذا كانت المدرسة الواقعية قد تطورت وأحدثت بنفسها من أوجه التغيير ما قد تبدو معه كأنها غير واقعية، أو كأنها تخلصت أو كادت من رؤاها الفكرية بعد أن تزيت بالأردية الجديدة، فإن أغلب ملامح التجديد كانت موجهة فى الأساس إلى أسلوب السرد الذى كان مجالاً عريضًا للتعبير عن حرية الكاتب غير المحدودة، وتلبية لرغبته الجموح لإعادة تشكيل القص بزلزلة أبنيته التعبيرية، والعبث بمقدساته السردية الثابتة ولعل الممارسات الفنية العديدة عبر المسيرة القصصية العربية التى دامت ما يقرب من قرن، أدت إلى تراكم رصيد من التجربة الحية، يسمح للكاتب المعاصر - شأنه فى ذلك شأن الشاعر - أن يعيد تشكيل النهج السردى ليصبح أكثر قدرة على تفجير الروح الإنسانية داخل الحدث والشخصية بحيث تتمكن القصة من غزو وجدان القارئ بعنف ومباشرة فى اتجاه وعيه. وهكذا لم يعد النص فراشًا وثيرًا للسرد التقليدى الذى

يسمح بتتابع الأحداث، ويحترم آليتها الزمانية والمكانية، وإنما أصبح تصويرًا للحظات وحالات شعورية ولقطات إنسانية تحتضن الماضى والحاضر المنعكسين على روح الشخصية، لتشيكل صياغة جديدة تنطلق مباشرة إلى وعى المتلقى.

فى هذا الإطار النظرى لأوجه وأشكال التجديد الذى لا يفتأ يطل خلال الإبداع السردى فى القصة المعاصرة، نتلمس طريقنا بين النصوص القصصية لنطالع محاولات الكتاب لكسر النسق السردى التقليدى، الأمر الذى يختلف من كاتب إلى آخر، ومن ثم نستطيع القول، بأن كل كاتب يسعى لصياغة قصته الخاصة أملاً فى أن يشق لنفسه مجرى مستقلاً على خريطة الأدب الإنسانى. وإذا كان لتشيكوف نسق يختلف عن نسق موباسان، ولإدجار بو نسق يتميز عن فوكنر، ويختلف عنهم هيمنجواى وشتاينبك فإن أحد أهم أسباب الاختلاف يكمن فى الأسلوب السردى لكل كاتب.

وأيًا ما كان الاختلاف ، وهو أمر مطلوب، فإن السرد يتعين أن يتسم بالحيوية والديناميكية، ولا يكون سردًا ميِّتًا أو باردًا، وإن احتواءه على المفارقة المقبولة والمنطقية، وعلى السخرية والأبعاد الإنسانية كفيل بإشاعة الحرارة فى النص، ومن الواجب أن يعبِّر عن البيئة التى يصورها على أى نحو فلا بأس أن نستدل على جانب من سمات العالم العربى والإسلامى فى القصة، لابد أن نشير بأية صورة إلى العادات والتقاليد أو الجغرافيا أو المفردات البيئية أو التاريخية بصورة يسهل معها الانتماء للمكان والبشر، فخلع السمة المحلية أو الإقليمية على النص جزء من أصالته وملمح من ملامح هويته ونسبه، أليس من الواجب أن يكون ثمة فرق ولو جغرافى أو فولكلورى أو اجتماعى بين قصة كتبها كويتى وقصة كتبها برازيلى، وقصة سطرها مبدع من المغرب وقصة لكاتب يابانى أو هندى؟ لابد أيضًا

أن يسلم الأسلوب من الزخارف والاستطراد الزائد، والعبارات التقريرية المباشرة، التى يشعر معها القارئ أن الكاتب يراه ويتوجَّه إليه بالنصح

ويعلق برأيه على ما يجرى، يتعين أن يستشعر القارئ انبعاث التعبير عن تجربة صادقة وإحساس عميق بكل حرف لا عن خيال وتأليف.

لعل من اللائق أن نتعرف على واحد من أهم كتاب القصة فى القرن العشرين، وهو الأمريكى **إرنست هيمنجواى** (1899 - 1961) الذى ترك بصماته ولا تزال على القصة العالمية الحديثة. لقد ابتدع نهجًا أدبيًا خاصًا وأرسى بإبداعاته تقنيات سردية وحوارية شديدة التميز، ما لبثت أن انتقلت من الإنجليزية إلى كل لغات العالم.

إن التكنيك الموضوعى المحايد يتباين وما كان سائدًا قبله، وما كان مشهودًا على أسنة أقلام المعاصرين له، لقد كانت القصة القصيرة عنده وكذلك الرواية صورة لموقف أو مواقف تجرى فى الحياة وبين أحضان الواقع، يقدمها هيمنجواى دون تدخل منه، ولا تأكيد على فكرة دون أخرى أو شعور دون آخر، القصة تكاد تكون نصًا جافًا وذات موضوعية خالصة وبحتة، بترك الأحداث للشخصيات يعيشونها أمامك فى أمانة وصدق، فلا تحس أنه أجرى على ألسنتهم أسلوبًا مقصودًا وكلمات بعينها لتمارس تأثيرها عليك أو تلفتك إلى عالم بعينه، ولا تشعر أنه اختار لحظة دون أخرى؛ هو فقط ينقل لك ما يجرى بوصفه أحد الحاضرين الغرباء، غير المشاركين بالفعل وغير المتعاطفين على أى نحو مع الأبطال.

لقد ساد هذا الأسلوب فى العالم، وتأثر به كتاب كثيرون خصوصًا فى الخمسينيات والستينيات فى الشرق والغرب، وظهر جليًا لدى بعض الكتّاب العرب. ولعل القصة التى بين أيدينا وهى «**المعسكر الهندى**» خير تعبير وتمثيل لهذه النزعة التى انتهجها هيمنجواى وكرّس لها فى كل أعماله الخالية من المشاعر والعاطفة، التى تحرص على عرض الموقف أو اللحظة الإنسانية بصدق خالص ودقة قد لا تكشف عن دلالات القصة إلا للقارئ الواعى، الذى يحسن تأمل ألفاظ الحوار والوصف، حيث تكمن الدلالات الرمزية، ومن هنا

ندرك ما ذهب إليه بعض النقاد واصفين أعمال هيمنجواى بأنها معرض للجمال الدفين الذى يتطلب من المتلقى يقظة تامة تعينه على التقاط أسرار الجمال فى النص الأدبى الذى أبدعه هيمنجواى.

المعسكر الهندى

«عند شاطئ البحيرة كان هناك زورق آخر..

وقف الهنديان ينتظران.. دلف نك وأبوه إلى مؤخرة الزورق، دفع الهنديان الزورق، وقفز إليه أحدهما ليجدف.

كان العم جورج يجلس فى مؤخرة الزورق الخاص بالمعسكر

- دفعه الهندى الآخر وقفز إليه ليجدف، شرع القاربان يبحران فى الظلام. تناهى إلى نك صوت حركة مجداف القارب الآخر الذى كان دائمًا بالقرب من قاربهم والضباب يغلف كل شىء.

جدّف الهنود بحماس شديد وتوالت ضربات المجاديف تشق سطح الماء البارد، تمدد «نك» فى مؤخرة الزورق وأحاطت به ذراع أبيه.

- إلى أين نحن ذاهبون يا أبى؟

- إلى المعسكر الهندى.. هناك سيدة هندية تعانى مرضًا شديدًا، ومن بين أعواد أمكنهم رؤية القارب الآخر وهو يرسو وكان العم جورج يدخن سيجارة فى الظلام.

نزل الشاب الهندى إلى الماء، ودفع القارب إلى الشاطئ قدم العم جورج السجائر للشابين الهنديين.

هبطوا جميعًا إلى الشاطئ ومضوا خلال روضة كانت مبللة بالندى يتبعون الشاب الهندى الذى كان يحمل مصباحًا.

ساروا فى دغل تملأه الأشجار، واقتفوا آثار أقدام مضت بهم بين التلال، كانت الرؤية يسيرة فى الطريق الذى تقطعت كل أشجاره.

توقف الفتى الهندى ونفخ فى المصباح فأطفأه، ومضوا جميعًا فى إثره، بلغوا منعطفًا، قابلهم كلب ينبح، وفى مواجهتهم بدت أنوار الأكواخ التى يعيش فيها الهنود، اندفعت فى اتجاههم أعداد من الكلاب، لكن الهنديان طارداها إلى الأكواخ.

كان هناك ضوء ينبعث من نافذة أقرب الأكواخ إلى الطريق، وعلى بابه كانت امرأة عجوز تحمل مصباحًا.

فى داخل الكوخ كانت امرأة هندية تتمدد على الأريكة الخشبية تحاول جاهدة أن تضع مولودها منذ يومين دون جدوى.

ساعدتها كل النساء العجائز فى المعسكر بينما تحرك الرجال إلى الطريق ليجلسوا فى الظلام ويدخنوا بعيدًا حتى لا تبلغهم آهاتها، صرخت المرأة حالما وصل الهنديان فى الكوخ وفى أثرهما العم جورج ونك وأبوه.

كان فى الكوخ سريران واحد فوق الآخر، رقدت المرأة على السرير السفلى وتغطت بلحاف ورأسها إلى الجهة الأخرى، وكان زوجها راقدًا فى السرير العلوى يدخن فى الكوخ الذى غدت رائحته كريهة جدًا، ولم يكن يتألم رغم أن الفأس سقطت على قدمه فقطعتها.

أمر والد نك بوضع الماء على الموقد، وفى انتظار ذلك أخذ يتحدث إلى نك، هذه السيدة على وشك أن تضع طفلاً..

قال نك أعرف.

قال أبوه أنت لا تعرف...

استمع إلى... ما يحدث الآن هو أن الطفل يريد أن يولد وهى أيضًا تريده أن يولد، كل عضلاتها تحاول أن تدفع الطفل كى يولد، وهذا ما

يحدث عندما تصرخ.

قال نك:

أفهم.

عندئذ صرخت المرأة..

فقال نك أوه يا أبى، ألا تستطيع أن تعطيها شيئًا ما حتى تكف عن الصراخ. قال الأب:

لا .. ليس معى مسكن ولكن لا تأبه بصراخها...

أنا لا أستمع إليه لأنه غيرهام على الإطلاق..تدحرج الزوج على الحائط.. وهبط.. أشارت المرأة التى بالمطبخ إلى الطبيب بأن الماء الساخن قد أعد، مضى والد نك إلى المطبخ فأفرغ نصف الماء الساخن من القدر الكثير فى طست ووضع فى الماء المتبقى بالقدر شيئًا ما أخرجه من منديله الملفوف، ثم قال: لابد من غلى هذا..

فى الماء الساخن شرع يغسل يديه بقطعة من الصابون كان قد أحضرها من المعسكر، راقب نك أباه.. ويداه تدلك بعضها بالصابون.

بينما كان أبوه يغتسل بتمهل وعناية قال:

- يفترض دائمًا يا نك أول ما يخرج من الجنين هو الرأس، ولكن أحيانًا لا يحدث هذا حينئذ يستعد الجميع لتحمل المتاعب، ويبدو أننا سنواجه هذه العملية مع هذه السيدة، على أية حال سنتبين بعد لحظات حقيقة الموقف. وعندما رضى تمامًا عن حالة يديه دخل عليها وبدأ العمل قائلاً:

- نح هذا اللحاف يا جورج، أنا لا أود لمسه.

حين شرع الطبيب فى عمله أمسك العم جورج وثلاثة من الهنود المرأة حتى لا تتحرك، وسرعان ما عضت العم جورج فى ذراعه فقال:

اللعنة عليك أيتها الكلبة الهندية. ضحك الفتى الهندى الذى جدف

بقارب العم جورج، أما نك فكان يحمل الطست لأبيه، انقضى وقت طويل والطبيب مسغرق تمامًا حتى التقط الطفل أخيرًا ولطمه على ظهره عدة مرات، فلما تنفس وصرخ سلمه للمرأة العجوز، قال الطبيب:

- انظر يا نك إنه ولد، وها أنت ترى كم كان حبيسًا، قال نك وهو ينظر بعيدًا حتى لا يرى ما يفعله أبوه..

- فعلاً .. فعلاً..

قال والد نك: قرب الطست.. وألقى فيه بشيء ما، لم يحاول نك النظر إليه. وقال الطبيب والآن.. يلزم أن نعقد هنا بعض الغرز، يمكنك أن تراقب هذا يا نك، أو لا تراقب... كما تشاء... أنا الآن سأقوم بخياطة الشق الذى فتحته..

لم يقدر نك على التطلع، لقد شبع فضوله تمامًا بما سبق أن رأى...

أنهى أبوه عمله ونهض واقفًا، وكذلك وقف العم جورج والهنود الثلاثة، مضى نك إلى المطبخ فوضع الطست الذى كان يحمله... بحلق العم فى ذراعه، ابتسم الفتى الهندى حين تذكر ما حدث...

قال الطبيب سأضع بعض البروكسيد عليها يا جورج.

أحنى على المرأة الهندية..

كانت مغمضة العينين وشاحبة.. دلت ملامحها التى آلت إلى السكينة على أنها لا تعلم شيئًا عن الطفل ولا عن غيره.

قال الطبيب:

سأعود فى الصباح، أما الممرضة فسوف تكون عند الظهيرة.. وستحضر معها كل ما سنحتاجه..

كان الطبيب يشعر بالزهو تساوره رغبة جياشة فى الحديث، تلك الرغبة التى تتملك لاعبى كرة القدم وهم فى حجرة الملابس بعد

المباراة..

قال:

هذه تصلح للنشر، فى المجلة الطبية يا جورج.. إتمام عملية ولادة قيصرية بمطواة، ثم خيطها بشريحة رفيعة من أحشاء برية، كان العم جـورج يستند إلى الجـدران ويحـدق فـى ذراعـه، ثم قـال: أوه ياللك من رجل عظيم.

قال الطبيب: كان من الواجب أن ألقى نظرة على هذا الأب المتغطرس، يكون الآباء فى مثل هذه اللحظات هم أسوأ الجميع حالاً، ولكن من المحتم أن أعترف أنه كان رابط الجأش.

رفع البطانية عن وجه الرجل الهندى، رجعت إليه يده مبللة، صعد على حافة السرير السفلى والمصباح فى يده...

أطل فى وجه الزوج النائم، كان راقدًا ووجهه شطر الحائط، وكان حلقه مقطوعًا من الأذن حتى الأذن والدم يفيض من حوله ويغرق السرير..

استقرت رأسه على ذراعه الأيسر وكانت المطواة إلى جواره مفتوحة ومثبتة بالبطانية...

قال الطبيب على الفور وهو يعدل رأس الهندى..

- خذ نك خارج الكوخ يا جورج..

لكن ذلك لم يكن له من داع، إذ إن نك الذى كان يقف على السرير بينما كان أبوه يصعد إليه..

كان الصباح قد أشرق حين كانوا يتخذون طريق العودة بين الأدغال متجهين شطر البحيرة.

قال والد نك وقد هربت من وجهه كل معالم البهجة.

- أنا شديد الأسف يا نك لأنى أحضرتك معى... ما كان يجب أن تعيش هذه الظروف المفزعة..

قال نك :

هل النساء غالبًا ما يقاسين كل هذا الوقت كى يضعوا أطفالهن..

أجابه أبوه.

- لا...

ولكن هناك حالات استثنائية..

قال نك:

ولكن لماذا قتل نفسه يا أبى؟

رد أبوه:

أنا لا أعرف يا نك ، ولكنى أتوقع أنه لم يستطع مواجهة الموقف..

سأل نك:

هل يقتل كل الرجال أنفسهم يا أبى؟

رد الأب:

ليس كلهم يا نك.

فسأله نك: وهل تفعل ذلك كل النساء؟

رد أبوه : لا.. ألح نك فى سؤاله :

أبدًا ... أبدًا ..؟

قال الأب: أوه نعم.. أحيانًا ..

وناداه نك: أبى

رد أبوه :نعم

سأل نك:

أين تراه ذهب العم جورج؟

قال الأب: سيعود حالاً ... اطمئن..

سأل نك : هل الموت صعب يا أبى؟

قال الأب : لا... إننى أعتقد أنه سهل جدًّا يا نك...

كان يجلس فى القارب... نك فى المؤخرة والأب يجدف، كانت الشمس تصعد التلال، تقفزت سمكة كبيرة رسمت نصف دائرة فوق الماء جرجر نك يده فوق الماء، أحس به دافئًا بالرغم من برد الصباح القارس.

فى هذا الصباح المبكر وعلى سطح الماء، وهو قابع فى مؤخرة القارب مع أبيه الذى يجدف شعر نك بأمان تام وأنه لن يموت أبدًا.

لابد أن القارئ قد لاحظ أسلوب هيمنجواى شديد البساطة، ذا الألفاظ المحددة المباشرة التى لا تلقى بظلالها على أى شىء، هذا الأسلوب الموضوعى المجرد الموجز إيجازًا خشنًا، ولعل حياة هيمنجواى العنيفة وتجاربه القاسية، ومشاركته فى الحروب هى التى نحتت له هذا النهج الأدبى الجاف الذى يخلو من التعاطف والرحمة.

ورغم تأثير هيمنجواى على عدد كبير من الكتاب العرب، فإننى أشك فى دوام ذلك الأثر، لأن طبيعة الأمريكى تختلف عن طبيعة العربى دافئ المشاعر، الذى يحفل بالعاطفة ويتأثر بالأدب الإنسانى تأثرًا وجدانيًا حارًّا، فالكاتب العربى يختلف عن الأمريكى، كما يختلف القارئ العربى عن نظيره الأمريكى، وأزعم أن محاولة تقليد هيمنجواى مهما كانت عالميته وعظمة إبداعه، لن يكتب لها النجاح إلى آخر المدى.

لكن هذا الرأى الشخصى لا يمنعنا من الإشادة بالكاتب الأمريكى الكبير، بل لا يمنعنا من الدعوة للاستفادة من إبداعه الذى خلص الكتاب العرب من الحشو والثرثرة والاستطراد، والبلاغيات التى تكبل النص الأدبى وتدقه فى أرض ثابتة، وتحول بينه وبين التحليق فى الفضاء العريض، حلمًا مجنحًا وبللورة جمالية ورمزية تهفو لها الروح ويتطلع إليها الوعى العربى فى عهده الجديد. وليس بالإمكان إذن التغاضى عن طبيعة العربى الذى يتوق لنص إنسانى حار يتواءم مع روحه وتركيبته

الانفعالية، ويخاطب وجدانه بلغة تسرى فى كيانه حتى دون أن يعى أبعادها تمامًا.

يتعين فى زعمنا أن يكون للأدب المقارن دور مشهود فى هذا السياق، ونحسب أنه قادر بأدواته التحليلية ومناظيره التفكيكية أن يعمق نظراته فى النصوص العربية والأجنبية وتحديد طبيعة الفروق الأساسية التى تميز كلاً منها فى مختلف وسائل التعبير القصصى كالسرد والحوار والمونولوج وغيرها. وعلى سبيل المثال نطالع هذه الصفحات من قصة «زبيدة والوحش» لسعيد الكفراوى من مجموعته «ستر العورة» لعلنا نتلمس حرارة نسق متميز من انساق السرد العربى.

زبيدة والوحش

«ونادى أبى على : يالله «يا عبد المولى» حموا العجل، ولما سحبته سار خلفى طائعًا كالماء، وخيل إلى أننى أسمع ضربات قلبه، وأرى فى عينيه التعب، أخطو على تراب الطريق تسبقنى شمس المغارب الاحتفالية، كنت أرتدى قميص أبى حيث يمتد كمه فيخفى كفى، وكنت أسمعه يتحدث عن الشمس الحرة، ومحصول الغلة، والناس الذين أصبحوا فى عدد النمل. وكلما اقتربنا من الماء ضوَّى ، وحلقت طيور راحلة وسمعت ضرب أجنحتها.. وصوت غنائها، وزحفت الثعابين فى النسيلة، وانفلت السمك سابحًا، وزاط العيال خلفى« العجل هيستحمه».

كسرت العمة «زبيدة» وجه النهر بالطشطية النحاس، وملأتها وخرجت إلى الشط، وكان «أبو السباع»، واقفًا بين المربط القديم، ومرادة النساء، دلقت على الجسم الحميم الماء فانساب فى خطوط على الأرض التى ارتوت، دعكت جسد البهيم بقبضة من قش الأرز فى حماس غجرى، تسرح يدها على الظهر وتهبط أسفل البطن، وتصعد إلى الزند، حماس اليدين، وجسد الشابة

المتوثب، ودفق الماء على الشط فى احتفال حموم العجل آخر النهار، بهجة، وشبعة للعين، سقطت طرحتها عن رأسها فبان شعرها المضفر يتطوح كلما اهتز بدنها، وجهها المليح بغمازته على الدقن، والخال على الخد فى حجم العنبة البناتى. صاحت الجارة «حميدة» من عند المرادة.

- جتك ايه يا زبيدة، البنت يا اختى بتحمى العجل ولا العريس.

شخطت «زبيدة» فى الجارة:

- سدى حلقك يا مرة، ده ضفره برقبة المحروس جوزك، مدخل الدار النهاردة خمسين ورقة مبيدخلهمش فحلك ولو اشتغل فى الفاعل، لو زحف على بطنه. ربتت على ظهره وهمست لنفسها:

- تسلم، فاتح الدار، وطاعم العيال.

«وضربت بيدى الماء، فأغرق العمة التى كركرت بالضحك فى حنية، ورأيت فرحى بالماء على وجهها، ولما كشفت عن رجلها بان طرف سروالها المنقوش بالورود، واكتشفت فى اللحظة أن عمتى طول الفرع، ووجهها منتهى الجمال، خوضت فى الماء ورششتها به فاحتمت بالعجل منى وقالت لى وهى تضحك.. لا .. لا .. «يا عبد المولى» هتبلنى.

ثم صاحت فىَّ وهى ما تزال تضحك.. بس.. بس انزل وخد لك غطس»..

ومن قصته «ستر العورة» نلتقط هذه السطور، لنستشعر قدرته على تصوير بيئة القصة وعالمها، وقد تضافرت فيها وتداخلت كل العناصر فى مزيج واحد بسيط وعميق فى آن، صاف ومتشابك فى الوقت نفسه، يجمع المكان والزمان، الحدث والشخصية، العادات والأمزجة، الآمال والعقد فى عبارة سردية ساخنة، تتوالى وتتعاقب وتلتف حول نفسها كثعبان ضخم مملوء بالنقوش والتوجس، يقول سعيد:

«نهض من رقدته فخلع ثوب المنام ولبس ثوب النهار، وعندما كبس

طاقيته فى رأسه وهبط من فوق ظهر الفرن وسوى ياقته تمتم «صبحنا وصبح الملك للمالك» تململت رحمة زوجته وفتحت عينيها وقالت له ناعسة:

- إلى أين يا صفطى؟ ما بدرى..

وهمت نصف همة.. قال:

- الفجر وجب..

ثم خطا ورد الباب فى زقاق عزام الضيق كشق ثعبان، غاصت قدمه فى وحلة السكة...

تنهد وقال: - يا دين محمد... الدنيا كحل..

سار يتلمس طريقه محاذرًا الخوض فى الحفر وبطون كلاب الفجر الغافية، بعد أداء الفرض عاد لحظيرة بهيمته، وخلط علفة التين برشة الفول، وطبطب على زند البهيمة التى رفعت ذيلها فى حنية، وتحسس بيده ضرعها المنتفخ باللبن، وقال «يفتح فى وجهك الأبواب ويوسع رزقك بحق الصباح المبارك». تنفس النهار وشعت على البلد شمسه، وبانت فى الضوء الوليد أشجار الشطوط، يحط عليها طير البدارى الذى يضرب بمختلف اللسان، ولاحت سحن الكلاب تهارش كلبة عوض النجار فى الخرابة القريبة من الدار.

دفنت البهيمة خطمها فى التبن، وأخذ يسمع أنفاسها وهى تلوك فطورها بنفس مفتوحة ناظرة ناحيته بعين مبحلقة على الآخر.

كان قد قرر الطلوع بها للسوق هذه الثلاثاء، أخذ يدفع عن رأسه عراك ليلة البارحة مع زوجته التى أطبقت على زمارة حلقه، وصرخت فى وجهه «بعمرى طلوع البهيمة من الدار».

لا نحسبه يخفى على القارئ بعد عرض هذه النماذج مدى الثراء الذى يمكن أن تحرزه قصة كتبها موهوب ومثقف يعيش فى بيئة غنية بالواقع متفجرة بالحياة، فمهما كان الكاتب موهوبًا، فإنه لا يستطيع ذلك الشاعر الذى

يحلق فى الخيال المطلق، إنها تركيبة معقدة نسبيًا، تلك القصة..

إنها توليفة من موهوب ملهم ومثقف ومجرب يعيش حياة غنية ونابضة ويتمتع بقدر كبير من الحرية، إن ثراء الواقع لازم لثراء الفن القصصى لزوم الهواء للكائن الحى.

وقبل أن نغلق الصفحات التى تناولت السرد، نود أن نشير إلى أهمية اختفاء الكاتب وضرورة أن يرفع يده عن النص حدثًا وشخصية، حركة وشعورًا، يجب أن يترك كل شىء للشخصية والحدث..

وما عليه إلاَّ أن يناولهما الألفاظ الدالة المحددة والملائمة، يقدم لهما الألفاظ التى يريانها ملائمة، ولا يتعين أن يتدخل على أى نحو، ويحرص على أن يذكر نفسه بأنه مثلنا تمامًا، لولا أنه كان هناك يشهد الأحداث وكان مقطوع اليدين واللسان، وليس له إلاَّ عين وأذن وذاكرة حية ولغة مجنحة وملهمة، فليس مطلوبًا منه إلاَّ أن يصف لنا ما حدث، وعليه أن يتجنب الطريق الذى سار فيه سومرست فكان مصيره الفشل الأدبى برغم الشهرة التى حازها.

وحسبنا أن نقرأ هذه الفقرة من إحدى قصصه. **لم يكن حليقًا ، كان جلده مليئًا بالبقع، ولابد أن شعره كان فى يوم من الأيام غزيرًا وأسود وخشنًا، ولكنه اليوم أبيض تقريبًا وناحلاً، ولكن قبحه لم يكن منفرًا بل لعله كان جذابًا، وعندما يضحك يتكور الجلد تحت عينيه ويعطى هذا لوجهه حيوية دفاقة، وكان ذكاؤه واضحًا، ورغم أنه كان مرحًا ومشرقًا ومغرمًا بالفكاهة فإنه يشعرك دائمًا أنه لا ينسى نفسه أبدًا، كان دائمًا على حذر، وستدرك إذا كنت دقيق الملاحظة ولا تخدعك الظواهر، ستدرك أن هذه العيون المرحة الضاحكة، إنما ترقب ما حولها طوال الوقت وتزن وتحكم وتكوِّن رأيًا.**

لم يكن من الرجال الذين يأخذون الأمور على علاتها». إن الكاتب هو الذى يحكى ويستبطن ويصف كل شىء حتى الأعماق ولا يترك

للحدث أو الحوار أو أى أسلوب فنى الفرصة للكشف.

2 – الحوار :

الحوار أو الديالوج، هو المحادثة التى تدور بين شخصية أو أكثر، وهو أحد أهم التقنيات الفنية المشاركة فى البنية القصصية، لأنه أولاً نافذة بليغة وحارة يطل منها الصدق وينفذ إلى حنايا القصة، وثانيًا: لأنه وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعريف بها من داخلها لا من خارجها، بلسانها وليس بلسان الراوى أو المؤلف. إن من طبيعة الحوار إضفاء الحيوية على النص وغمره بالدفء الذى تفجره الروح البشرية، وبالإمكان أن تثير فينا عبارة حوارية واحدة ما لا تستطيع أن تثيره فينا صفحة كاملة من السرد، من ذلك مثلاً، الحوار شديد الإيجاز الذى دار فى مسرحية «النورس» لتشيكوف:

«ميدفيدنكو: لماذا ترتدين الملابس السوداء؟

ماشا : لأنى فى حداد على حياتى».

وفى القصة السابقة لهيمنجواى «المعسكر الهندى» يسأل الابن أباه:

- إلى أين نحن ذاهبون يا أبى؟

- إلى المعسكر الهندى... هناك سيدة هندية تعانى مرضًا شديدًا.

ماذا لو ذكر المؤلف محتوى الحوار فى جملة سردية، أغلب الظن أن الشعور بها سيكون مختلفًا، وأقل حرارة بالإضافة إلى افتقاده إلى الصدق لأن الكاتب لا يصف إلاَّ ما يراه، وهو لم يعرف ما هى وجهة الرجل وابنه والمفروض أنه لا يعرف أن ثمة امرأة تعانى من الألم هناك فى المعسكر الهندى.

لقد استقر فى الأذهان تمامًا أن العهد الذى كان فيه الكاتب يعرف كل شىء قد انقضى تمامًا، حين كان باستطاعته أن يصف مشاعر كل شخص وآلامه وطموحه، ويعرض لنواياه التى لا تزال بذورًا لأفكار ربما غير

مشروعة، وكان يصف الحاضرين والغائبين، ومن ثم نشأت الحاجة إلى إتاحة الفرصة للشخصيات كى تحدثنا عن نفسها وعن غيرها ممن تعرفه وعن الحدث، عن أحاسيسها وآمالها، أما الكاتب فقد قرر النقاد التخلص منه ومن تدخلاته وآرائه وتعقيباته التى قد تكون أحيانًا مستفزة، ووافق القراء على ذلك، فيما يبدو.

يقول هيمنجواى:

أمر والد نك أن يوضع الماء على الموقد، وفى انتظار ذلك أخذ يتحدث إلى نك: هذه السيدة على وشك أن تضع طفلاً:

قال نك: أعرف.

قال أبوه: أنت لا تعرف... استمع إلى.

ومضى الأب الطبيب يشرح لولده عملية ميلاد الطفل وإحساس الأم به فى رحمها فلما صرخت الأم قال الابن:

أوه يا أبى... ألا تستطيع أن تعطيها شيئًا ما حتى تكف عن الصراخ، قال الأب: لا ... ليس معى مسكن ، ولكن لا تأبه بصراخها، أنا لا أستمع إليه لأنه غير مهم على الإطلاق..

لسنا هنا بحاجة إلى توضيح فنية الحوار وأهميته البالغة ودوره المعرفى، وهو فى هذه القصة يعرفنا بالمريضة الأم ونوع المرض، والأب وطبيعة إحساس الوالدة وبرود أعصاب الطبيب وحتمية ذلك، من الذى يملك الحق كى يقص علينا كل هذا؟ وبالطبع لن يكون الكاتب، ولن نقبل منه أن يقول لنا مثلاً: لم يأبه الطبيب بصراخ الأم، فهو لا يستمع إليه إذ هو غير مهم على الإطلاق.

ولن نقبل من الكاتب أن يقول ما قاله الطبيب (نرجو الرجوع إلى القصة): ما يحدث الآن هو أن الطفل يريد أن يولد وهى أيضًا تريده أن يولد، كل عضلاتها تحاول أن تدفع الطفل كى يولد، وهذا ما يحدث عندما تصرخ.

والأهم من هذا كله هو متى يتسلل الحوار بين العبارات السردية،

لابد ألاَّ يحدث قطع مفاجئ ليحشر الحوار حشرًا ليتحمل عبء التوضيح والتفسير، بل يدخل فى الوقت المناسب وبنعومة، وفى هذه المناطق المفصلية والمنعطفات الحساسة تتجلى براعة الكاتب وموهبته المتألقة..

يقول هيمنجواى: وفى انتظار وضع الماء على الموقد، تحدث الوالد إلى نك.. ألم يتحدث إليه أثناء الطريق، ولم يتحدث إليه أثناء العملية، وإنما الوقت المناسب لها هو ما قبل العملية مباشرة، حيث الانتظار المشحون بالتوتر، ولعل الطبيب من الوجهة النفسية يحاول أن يتخلص من عبئه بالحديث إلى ولده، ولكى ينقل إليه وإلينا بعض المعرفة.

بدأ الطبيب العمل قائلاً:

- نح هذا اللحاف يا جورج... أنا لا أود لمسه.

هل يمكن للكاتب أن يقول : طلب الطبيب من جورج أن ينحى اللحاف لأنه لا يود لمسه..

هذا على المستوى المعرفى، وعلى المستوى الشعورى فإن وجود الحوار يصبح حتميًا، فى القصة نفسها «عضت المرأة العم جورج فى ذراعه» فقال: - اللعنة عليك أيتها الكلبة الهندية.

وفى طريق العودة دار حوار يستحيل أن يقوم مقامه سرد وهو حوار معرفى اتخذ سبيله مباشرة إلى الابن، لكنه فى الواقع موجه إلى القارئ، يقول والد نك: - أنا شديد الأسف يا نك لأنى أحضرتك معى، ما كان يجب أن تعيش هذه الظروف المفزعة (رأى نك رأس الهندى وهى مقطوعة).

قال نك: هل النساء غالبًا ما يقاسين كل هذا الوقت كى يضعن أطفالهن؟ أجابه أبوه لا... ولكن هناك حالات استثنائية.

قال نك: ولكن لماذا قتل نفسه يا أبى؟ رد أبوه، أنا لا أعرف يا نك، ولكنى أتوقع أنه لم يستطع مواجهة الموقف.

سأل نك: هل يقتل كل الرجال أنفسهم يا أبى؟ رد الأب: ليس كلهم يا نك.
يسأله نك: وهل تفعل ذلك كل النساء؟

رد أبوه : لا

ألح نك: أبدًا .. أبدًا..

قال الأب: أوه نعم.. أحيانًا..

سأل نك: هل الموت صعب يا أبى؟

قال الأب: لا .. إننى أعتقد أنه سهل جدًّا يا نك.

هذا ما فعله هيمنجواىَ بقصته، وهى تنتقل برهافة الراقص البارع وحساسيته بين السرد والحوار، حريصًا على أن يكون كل فى موضعه، وبالقدر المطلوب كأنه طباخ ماهر، يعد وجبة شهية وهو يقف على أعصاب أعصابه منتبهًا لكمية الملح والفلفل ومقادير الدقيق والسمن، واعيًا بدرجة النضج الملائمة، مفتوح العينين على ما بين يديه، يستنطق سلامتها ودقتها من رائحتها ومن لونها وشكلها المسبوك.

وفى المقابل نطالع مقتطفًا من إحدى قصص الإنجليزى سومرست موم المعاصر له.

«لا تبدو أنها عانت خوفًا هائلاً: من يدرى كيف أصبحت عشيقة (ج) لابد أنها فقدت وعيها تمامًا، وليس هناك من يعرف كيف اكتشف «كاستيلان» خيانتها..

ولكن احتفاظها بخطابات عشيقها يدل على أنها كانت مدلهة فى حبه ولا أحسب أن «السيدة كاستيلان» قد قدرت عواقب ما يحدث، لو اكتشف الأمر فقد كانت غارقة فى ا لحب، وعندما وقعت الواقعة لم يكن غريبًا أن تفقد وعيها ولم تكن مغرمة بأولادها، شأنها شأن السيدات من طبقتها، ولكنها قطعًا كانت حريصة عليهم، كما أنها كانت حريصة على مال واسم زوجها، ولابد أن المستقبل بدا لها مظلمًا للغاية، فقد فقدت كل شىء».

يكفى أن نقرأ عباراته العجيبة الباردة والصماء غير المبررة، لابد أنها

عانت خوفًا هائلاً، كانت مدلهة فى حبه، كانت غارقة فى الحب، لم تكن مغرمة بأولادها، لكنها قطعًا كانت حريصة عليهم، كما أنها كانت حريصة على مال واسم زوجها، لابد أن المستقبل بدا لها مظلمًا..

لقد كان سومرست موم حريصًا فى معظم أعماله على تقديم قصص فاشلة، وإن احتوت موضوعات جيِّدة، وتشبه قصصه إلى حد كبير قصص كثير من كتابنا الصحفيين، الذين يكتبونها فى ساعات قليلة، وعندما يبدأون لا يتوقفون ولا يلتقطون أنفاسهم، وعندما يتوقفون لا يعودون إليها مرة أخرى.

وقبل أن نمضى فى استعراض المزيد من الأمثلة التى تبين بالتطبيق العملى طبيعة الحوار ودوره فى إضاءة النص، وتشكيل معماره الفنى، نرى لزامًا أن نضع بين يدى الكاتب الناشئ السمات الأساسية للحوار الجيِّد التى أثمرتها تجربتنا فى مجال القص، وانتهت إليها محاولاتنا العديدة لصياغة حوار حى ومنسجم مع التركيبة القصصية، ولعل أهم الخصائص التى يتعين أن تتوافر فى الحوار الفاعل هى:

1. أن يكون ضروريًا ولا مفر منه ولا يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بالسرد أو بأية وسيلة أخرى.

2. أن يجيد التعبير عن الشخصية، ويتناسب مع إمكاناتها النفسية والاجتماعية والثقافية.

3. أن يكون موجزًا ومكثفًا، حتى يتواءم مع طبيعة القصة وطريقة كتابتها، فضلا عن أنها نفس سمات الحوار السائد بين الناس فى كثير من الأحيان أو ما يجب أن يكون.

4. أن يمثل إضافة لازمة للنص، بتوضيح الموقف وإبراز الشخصية وتنمية الحدث.

5. أن تكون عباراته واضحة ومفهومة وليست مبهمة.

6. يفضل ألاَّ يكون الحوار غالبًا على السرد حتى لا تتحول القصة إلى مسرحية.

7. ليس مهمًا أن يكون شاعريًا أو بليغًا.. المهم صدقه وبساطته.

8. أن يأتى فى الوقت المناسب بالنسبة للحدث أو الموقف، وأن يلتحم بطريقة عضوية بحيث لا يبدو دخيلاً أو مفروضًا.

9. أن يوزع على القصة إذا كان طويلاً نسبيًا ولا ينصب دفعة واحدة. أما عن استخدام بعض الكتاب العرب للهجات المحلية أو العامية فى الحوار، فإن الأمر ينطوى فى نظرنا على قدر غير قليل من المغامرة، تتسبب فى أن يتضاءل بشكل ملحوظ عدد قراء القصة، ليس فقط على مستوى الوطن العربى، بل ربما على مستوى البلد الواحد. ففى بلد كمصر - على سبيل المثال - عدة لهجات، فثمة لهجة لأهل الصعيد (جنوب مصر) ولهجة لسكان بحرى (شمال مصر) ولهجة لسكان الصحراء الغربية، ولهجة غيرها لسكان واحة سيوة وأخرى للواحات الجنوبية من الصحراء نفسها، وهناك لهجة لأهل سيناء، بالإضافة إلى أن سكان الدلتا (شمال مصر) يتكلمون عدة لهجات مختلفة، ولهجة لسكان جنوب الصحراء الشرقية «حلايب وشلاتين».

وغنى عن البيان أن ابن الخليج العربى يعجز تمامًا - مهما كانت ثقافته ورحلاته إلى الغرب - عن قراءة حوار بلهجة سكان الجزائر الشماليين ناهيك عن الجنوبيين، وقل مثل ذلك عن أبناء المغرب وتونس واليمن وموريتانيا بالطبع، وليس بإمكان هؤلاء التعرف بدقة على ما يقصده أهل المشرق إذا تحدثوا إليهم بلهجاتهم المحلية.

إن الوطن العربى تتوزع ألسنته المحلية على عشرات اللهجات ومن المتعذر تداولها بين شعب وآخر، وقد تستثنى من ذلك العامية المصرية التى تحظى لدى الشعوب العربية جميعها بالقبول والفهم، لكن ذلك أمر ربما

يخدع البعض، ويحسب خطأ أن هذه اللهجة يمكن التجاوب معها خلال نص أدبى أو مقالة، إذ إن الأمر مرده فى الأساس إلى انتشار البرامج والأفلام المصرية عبر الإذاعة والتليفزيون والسينما، ولا يزال فهمها والإحساس بمعانيها قيد الاستماع فقط مرتبط بما يتلقاه المشاهد والمستمع عن طريق الأذن.

ورغم ذلك فنحن لا نستشعر أدنى حماسة لهذه اللهجة أو تلك، لأننا لسنا فى حاجة إلى مزيد من الفرقة والتشرذم، ولا تنقصنا الأسباب للعزلة والتجزر، إن المثقفين أولى من غيرهم برأب الصدع، وضم الفتق وإزالة كل عوامل التمزق، والعمل بكل قدراتهم الخلاقة ورؤاهم الرحبة على توفير كل أشكال الوحدة والقرب، وإعداد المواطن العربى بأساليب تيسر له وحدة الفكر والوجدان، وتحقق التعاطف بين أجزاء الوطن الأم.

ونكتفى للتدليل على ذلك باقتناص بعض السطور من قصة **«التعويض»** للكاتب الإماراتى ناصر الظاهرى، التى وردت ضمن مجموعته القصصية، **«عندما تدفن النخيل»**.

«فرق بعصاه بعض النعال من على مدخل المسجد، بسمل ودخل، أيقظ بعض النوم فى المسجد، صلى، أذن، سبح وحمد، هلل وكبر، سعل، أنصت لتلاوة من مصلٍ بقربه، بدأت عيناه تومضان بالنعاس، عطس أحدهم، فزره من السنة التى كانت تحومُ حول جفنيه، اعتدل فى جلسته عالج بعض شوائب أنفه، نظر إلى الأمام، بعد قليل أقام الصلاة، بادله بعض المصلين تحيات الصباح السريعة، سأله بعضهم إن كان سيذهب إلى الدائرة لينهى إجراءات بيته هز رأسه بالإيجاب، استدفأ الشمس وجعل يسير بخطواته المعتادة، رجل تتقدم بانتفاضة حتى تستريح الأخرى لتحل محلها.

وصل إلى بيت سهيلة كعادته كل صبح، وجد (الريوق) جاهزًا ودلة قهوة تنتظره، قالت سهيلة:

(كيف أصبحت اليوم، أمس «شليت» لك عشاء ودقيت عليك الباب ما حد فتح لى).

(هيه.. أمس نمت قبل صلاة العشاء، لعن الله إبليس، ما وعيت إلى نصايف الليل).

(ها بعدك ما خلصت من الدائرة، الناس تسلمت «غوازيها» من سنين محد إلا أنت)

(اسكتى يا سهيلة... خلق الله لما خلق عند الدائرة الناس محتشرة، حرام لو تعقين إبرة ما طاحت).

(اسمع، تريق الحين، وعقب بنمر على رجل شمسه هو بيودينا الدائرة) قربت له صحن خبيصة ودارت عليه بثلاثة فناجين قهوة، سعل (ايه يا سهيلة ما يندرا بهم وين بيعقونا، بيفرقونا) سعل حتى دمعت عيناه، نشق، وبطرف وزاره جلى أنفه..

(مب بسك من السيجارة اللى حارقة صدرك)

(شا اسوى من يوم ودرت الغليون والمداوخ ما ييب راسى غير هالسيجارة شا اسوى مارمت اودرها) هز فنجانه مستكفيًا وقال:

(ها.. هياك الناس تراها نشرت من الصبح، يالله الين تتلبسين بعدك)

(ها.. كم حوشت؟ «عشرة الكوك» ثمانية الكوك، اثنى عشرلك، عشرين لك..).

بدأت هذه الأرقام تتطاير فرحًا من أفواه الناس، بدأ كل واحد منهم ممسكًا بالشيك يناجى نفسه ويتسافد مع أحلامه، يهدم ؟ بيتى؟ يقلع؟ يزرع؟ يطلق؟ يتزوج؟ يبيع، يشترى، يسكر؟ يتعالج؟ يسافر؟ يحج؟ بدأ المكان يضج بأشباح الحقد والحسد وعفاريت التميز بدأت تتراءى لأصحاب الثروة الجديدة، وأشياء كثيرة وجديدة بدأت تضبع لمجانين الغيرة.

صاحت سهيلة (حسبى الله عليكم بتدوسون هالشبيه، اتقوا ربكم،

ابوى أحمد شوف الكرانى خله يظهر له اسمه، أنا واياه ما نروم على الوقفة، عيبنا).

لعل القارئ قد لاحظ أن الكاتب كان يدرك أنه يستخدم قاموسًا يتعذر التعاطف المباشر مع مفرداته الغريبة عليه، لذلك أشار إلى معانيها فى الهامش، على حين تنطلق أفكارنا واستجاباتنا الفورية مع لغته العربية الفصيحة المتدفقة فى سلاسة واقتدار، وكأنه كان يقصد أن يثير القضية على هذا النحو الذكى المرهف المتخفى فى أستار قصة قصيرة. وآن أن نقرأ معًا قصة قصيرة يغلب عليها الحوار العربى الفصيح البسيط والطبيعى، واستطاع أن يقدم لنا قصة تفيض إنسانية ولم تفتقر إلى الحيوية والصدق والشفافية.

«فى حديقة غير عادية»

بهاء طاهر

«كنت أمر أمام تلك الحديقة عندما ظهرت الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين، دخلت وجلست على أقرب مقعد معرضًا وجهى للشمس، قلت لنفسى ربما لا تبقى الشمس سوى دقائق، فردت ذراعى على المقعد الخشبى ومددت ساقى ورحت أنظر للسماء أراقب السحابة الكبيرة وهى تتمزق إلى دوائر صغيرة داكنة تصطبغ حوافها الشفافة بحمرة الشمس، استغرقت فى ذلك وأسعدنى أن الشمس ستبقى، فلم أنتبه إلى الحديقة.

ربما كانت الرائحة هى أول ما لفت نظرى، وعندما نظرت أمامى رأيت أربعة كلاب فى مربع مرصوف بالأحجار وسط الخضرة، كان أحدها يمسك عظمة بين أسنانه، يلقيها ويتشممها لفترة ثم يلتقطها بين أسنانه من جديد، لكننى عندما قمت أبحث عن مكان آخر فى الحديقة طاردتنى رائحة الكلاب أيضًا، ووجدت وأنا أتجول لافتة مكتوبًا عليها:

«هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها، هذه الحديقة تحت

حماية شعب المدينة».

كانت هناك لافتات أخرى تحمل سهمين يشير أحدهما إلى بيت راحة الكلاب وآخر إلى ملعب الكلاب، وارتطمت قدمى بشىء وعندما نظرت وجدته عظمة أخرى كبيرة مكورة الطرفين كالتى كانت بين أسنان الكلب، فحصتها بقدمى ووجدت أنها من البلاستيك.

ملأنى الغيظ، جاءت إلى ذهنى الأفكار التى تأتينى كلما رأيت كلابهم السمينة المدللة: هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا... هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثروتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا وبنوا بلادهم وها هم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم... إلخ إلخ، وتمنيت أن أمر بتلك الحديقة فأخنق كلابها واحدًا واحدًا حتى أستريح، ولكننى كنت أعلم أنى لو خدشت أحدها فسيقتلنى صاحبه.

اكتفيت بالتوجه بسرعة نحو باب الخروج، ولكننى قبل أن أصل نادتنى تلك السيدة العجوز بصوت متهدج: «مسيو ... مسيو» كانت تستند إلى عصا وتشير إلىَّ بيدها الأخرى فتوقفت.. بدا أنها لا تستطيع السير فتوجهت إليها.

لما وصلت قالت وهى تلهث : هل كلبك هو «اللولو»البنى الصغير هناك؟

- لا.

تلفتت حولها بيأس وقالت لا أعرف أين صاحبه ولكن لابد أن يأخذه من هنا، يبدو أنه مريض ويمكن أن يعدى بقية الكلاب.

- كيف عرفت؟

ابتسمت فازدادت التجاعيد فى وجهها وقالت:

- مسيو .. إذا نظرت إلى عينى كلب أستطيع أن أقول لك إنه مريض، أستطيع أيضًا أن أحدد مرضه.

- وإذا نظرت إلى عينى إنسان أيضًا؟

- الناس أكثر تعقيدًا. كنا نقف إلى جانب مقعد خشبى فاستندت إلى ظهره بيدها وظلت تتطلع إلى وهى تبتسم، وعندما ابتسمت لها وعدت أتحرك سألتنى:

- ولكن أين كلبك؟

قلت بجفاء : ليس عندى كلب.

زرت عينيها وتطلعت إلى بدهشة ثم قالت: أفهم، أظن أنك... توقفت عن الكلام وبذلت مجهودًا كبيرًا لكى تجلس على المقعد الخشبى، ظلت ترتكز على المسند بيد وتشبثت بعصاها باليد الأخرى بينما تهبط ببطء وجسمها كله يرتعش، وعندما لمست المقعد الخشبى تنهدت وراحت تلهث وأشارت لى بيدها أن أجلس إلى جوارها، فكرت أن ألوح لها، وأواصل السير ولكنى خجلت أن أخذلها فجلست.

كانت عجوزًا نحيلة، ومن ملبسها بدا أنها فقيرة، كانت ترتدى ثوبًا أسود من القماش الصناعى فوقه جاكتة من الصوف الرمادى، وكانت تعصب رأسها بإيشارب مشجر بزهور بنفسجية تطل منه خصلات من شعرها الخفيف الأشيب، وعلى ظاهر يدها تتناثر فى جلدها الرخو المتغضن تلك الدوائر البنية الصغيرة التى تظهر فى أيدى العجائز.

جلست على حافة المقعد لكى تفهم أنى أريد أن أنصرف ولكنها واصلت من حيث توقفت:

قالت: أظن أنى أفهمك أنت تحب الكلاب ولهذا تأتى إلى هنا، شعرت أنها تطالبنى بتبرير فقلت: نعم.

- ولماذا لا تقتنى كلبًا؟

- كان عندى كلب ومات.

انتفضت ومالت بجسمها بصعوبة لكى تواجهنى وقالت:

كيف؟

حين رأيت هلعها فكرت أن أقول لها إنى أكذب ولكنى خشيت عليها من صدمة ذلك الاعتراف أيضًا، تماسكت ورسمت على وجهى حزنًا وقلت: أظن أنها كانت صدمة عصبية.

ازدادت عيناها اتساعًا وهى تسألنى مرة أخرى:

كيف؟

- حادثة.

تراجعت إلى الخلف ببطء وقالت وهى تهز رأسها: إن كان يحزنك أن تتكلم عنه فأنا آسفة. لا تتكلم.

هززت رأسى وسكت. كانت أعصاب الكلاب وحالتها النفسية هى أول ما طرأ على ذهنى. فمن قريب حكى لى صديق مصرى أن صاحب أحد (البنسيونات) رجاه أن يغادر (البنسيون) لأنه يظهر انزعاجًا من كلب الخواجة مما يؤثر على حالة الكلب النفسية، أخذ صديقى الأمر على أنه نكتة فاضطر صاحب (البنسيون) أن يقول له صراحة إنه لا يريده بدءًا من ذلك اليوم وعليه أن يدبر مكانًا لنفسه قبل المساء.

ولكن السيدة تنبهت فجأة وقالت: معذرة، سامحنى أن عدت للموضوع، ولكن أظن أنى لم أسمع جيِّدًا. هل قلت صدمة عصبية أم قلت حادثة؟

- أنت سمعت جيدًا يا سيدتى وأنا قلت الاثنين فى الحقيقة.

كانت البداية حادثة سيارة أصابت الكلب إصابة خفيفة، أخذته للطبيب... أقصد للبيطرى فعالجه وقال إنها حادثة بسيطة، لكنه بعد قليل مات. أظن أنها الصدمة العصبية.

راحت السيدة تهز رأسها وتقول: أنا آسفة .. أنا آسفة.

هؤلاء السائقون المتوحشون، ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم؟

- لا أنتظر الكثير، ولكنى أنا أيضًا أجنبى.

وضعت يدها على صدرها وقالت : معذرة، أرجوك أن تعذرنى، أنا لا أقصد بالطبع، هناك أجانب وأجانب، ولكن أنت بالطبع، لا يمكن..

قلت : نعم، نعم. هممت أن أقوم، كانت الشمس الآن تغمر الحديقة بالدفء وتصاعدت الرائحة النتنة من الكلاب ومخلفاتها فأردت أن أنصرف ولكن بينما كنت أنهض من المقعد قالت السيدة:

- من أى بلد أنت يا مسيو؟

- من مصر.

مدت يدها فأمسكتنى من يدى بينما يدها الأخرى لا تزال على صدرها وقالت:

- أووه.. مصر!.. مصر بالطبع.. ولكن فلننتظر.. أنت من مصر.. عندما أقول الأجانب فأنا أقصد..

قلت محاولاً أن أخلص يدى من يدها برفق: لا تهتمى يا سيدتى، أنا أعرف أنك لا تقصدين شيئًا سيئًا، ولكن فى الواقع أنا أريد الآن أن أذهب إلى..

ولكن بدا أنها لا تسمع شيئًا مما أقول وظلت تواصل:

- مصر.. مصر الجميلة، هل تعرف أنى ذهبت إلى مصر؟ عدت أجلس إلى جوارها وأنا أقول : حقًا؟

- نعم.. نعم .. من عشرين سنة، ربما أكثر.. كان ذلك فى حياة زوجى.. ذهبنا معًا .. كم كانت جميلة مصر.. كم كانت جميلة..

- وماذا رأيت هناك؟

- أخذنا باخرة من القاهرة إلى الجنوب فى النيل، لا أنسى سحر ذلك المنظر، القمر على النيل فى الليل.. القمر على النيل الطويل إلى مالا نهاية... الظلمة فى الجانبين والمركب يسبح فى طريق طويل من النور، لا أعرف

كيف أصف ذلك، ثم ذلك المعبد الجميل فى الجنوب، معبد فوسنترن..

فكرت قليلاً ثم قلت: ربما معبد أبو سمبل؟ فقالت: نعم.. نعم، أنا آسفة، معبد بوسنتل

- وهل أعجبك المعبد؟

- أعجبنى؟ سيدى، دعنى أقل لك بكل صراحة، هذه أجمل ذكرى فى حياتى، كم تحدثنا بعدها أنا وزوجى عن ذلك المعبد، أى جمال، وأن تتصور أن ينحتوا كل ذلك فى الصخر!... كل ذلك فى الصخر؟ بدون آلات؟

- لابد كانت لديهم آلات.

- أقصد ماكينات... مصاعد وأشياء من هذا النوع... وراحت تهز رأسها متعجبة ثم قالت: عجيب كيف اندثر هذا الشعب.

- من اندثر؟

- المصريون.

- ولكنهم لم يندثروا.

قلت وأنا ابتسم: نحن نعتقد أننا أحفادهم، فقالت وهى تحول وجهها: آه... بالطبع، إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية... نعم .. أقصد ولم لا؟

فى تلك اللحظة جاء كلب مد بوزه بينى وبينها على المقعد فأخذت تربت على رأسه، توتر جسمى كله كما توتر منذ عضنى ذلك الكلب فى القاهرة وأنا صغير، لكننى ظللت متماسكًا...

كان كلبًا بنيًا مرقطًا ببقع بيضاء، كان نحيلاً وفى عينيه نظرة حزينة.

قالت السيدة: انظر كم هو نحيل..

ثم عادت تخاطب الكلب - لوك يا صديقى العزيز لماذا لا تأكل كما يجب؟...

لماذا لا تأكل؟ انظر يا مسيو كم هو نحيل.

ثم قالت وهى تأذن لى متعاطفة معى لأننى فقدت كلبى فى ظروف

صعبة : تستطيع أن تلمسه.

بدا من لهجتها الجادة أنها تقدم لى معروفًا كبيرًا فمددت يدى بينما جسمى كله مايزال مشدودًا وبالكاد لمست رأسه... فقالت السيدة وهى تدفعه كله نحوى: لا، لا ... تستطيع أن تلمسه وأن تلعب معه كما تشاء .. لوك طيب.

قلت لنفسى هذه مصيبة حلت ولا مفر منها فلتستمر اللعبة أخذت ألمس الكلب لمسات خفيفة للغاية وأنا أبتعد عنه بجسمى بالتدريج بحيث لا تلاحظ السيدة، وقلت لها:

- هل لوك كلب صعب؟ هل يتعبك لوك فى الأكل؟

كنت قد سمعت هذه الجملة فى التليفزيون فى إعلان عن أكل الكلاب فكررتها كما هى.

قالت السيدة مستنكرة لوك صعب؟ .. لا يا سيدى، أبدًا، ولكنى أصدق تمامًا ما قلته عن الصدمة العصبية، عندما دخلت المستشفى تركت لوك فى تلك الحضانة للكلاب، كانت أفضل حضانة وكانوا يتقاضون مبلغًا مرعبًا كل يوم، ومع ذلك فعندما خرجت وجدته نحيلاً هكذا، قالوا لى هناك إن حالته النفسية ساءت عندما غبت عنه، أصدق هذا، ولكنى أظن أيضًا أنهم لم يكونوا يهتمون بطعامه كما يجب، تصور يا سيدى.. مع كل تلك النقود التى أخذوها..

تنهَّدت مبينًا تعاطفى ثم قلت وأنا أنهض: يكفى هذا تمامًا شكرًا لك يا سيدتى لهذه اللحظات.

ثم ملت ناحية الكلب وقلت بصوت رقيق وأنا أشير له من بعيد: وشكرًا لك يا لوك.

لكن السيدة تطلعت إلى فى ضراعة وقالت: يمكنك أن تبقى قليلاً مع ذلك، دقائق، نتحدث معًا، أقصد إذا أردت... أقصد إن كنت لا أعطلك عن شىء.. قلت فى الواقع..

ثم جلست..

قالت العجوز وهى تربت على الكلب: هذا السيد المصرى لطيف يا لوك، قل لهذا السيد ألاَّ يحزن لأنه فقد كلبه، قل له إنه يستطيع أن يقتنى كلبًا آخر. شعرت بالذنب وشعرت بانقباض فظللت صامتًا.

قالت السيدة هل تبقى هنا طويلاً؟

- هنا أين؟

- هنا... فى بلدنا؟

- ربما: أنا مضطر أن أبقى الآن على أى حال، عملى هنا.

- تعمل هنا منذ مدة؟

- نعم منذ مدة طويلة.

سكت لحظة وسكتت هى فقلت: لكم مر الوقت، ولكن كأنما حدث ذلك كله بالأمس، جئت لكى أتعلم، وبينما كنت أتعلم أحببت فتاة من هنا واتفقنا على الزواج، اشتغلت هنا لنبقى معًا ولكننا تشاجرنا وانفصلنا.. ثم تصالحنا وعدنا.. ثم تشاجرنا ومر الوقت..

- ربما تتصالحان من جديد.

- لا يا سيدتى، كان ذلك من سنين بعيدة، لم أرها منذ سنين وأظن أنها تزوجت، هذه حكاية انتهت من زمن، ولكننى لم أنتبه إلى الوقت، الآن حين أذهب إلى بلدى يفرح بى أخوتى وأهلى، لكنهم يعاملوننى كضيف زائر، أشعر بالحرج وأشعر أن من الصعب علىّ أن أبدأ من جديد... أتمنى ولكنى لا أستطيع.

- وهنا، هل تشعر بالوحدة؟

- نعم كثيرًا.

- أليس لك أصدقاء؟

سكت مرة أخرى ثم قالت: لى أصدقاء وليس لى أصدقاء، أظن أن

الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلده، لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يجب وليحب كما يجب، تتغير المشاعر، تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة.

- لا أفهم ما تقول تمامًا يا سيدى، ولكنى أعرف ما هى الوحدة.

- أليس لك أنت أصدقاء؟

- كان، معظمهم رحلوا، أنا أيضًا سأرحل قريبًا..

- هيا.. لا داعى لهذه الأفكار السيئة، انظرى هذه الشمس الدافئة التى طلعت اليوم دون أن نتوقعها.

تطلعت السيدة إلى السماء كأنها تتأكد أن الشمس هناك ثم قالت: ستسطع عما قريب ولن أكون هنا.

كانت تتكلم باستسلام شديد فازددت انقباضًا ولزمت الصمت.

قالت هى: لى ابنة متزوجة تسكن فى حى بعيد، تأتى لتزورنى كل يوم أحد، هى أيضًا أرهقتها السن والحياة، أحيانًا عندما يكون الجو قاسيًا أتصل بها بالتليفون وأطلب إليها ألاَّ تجئ، أحيانًا تأتى وأكون مشتاقة جدًّا للحديث معها، يخيل إلىَّ أنى سأقول لها أشياء كثيرة، أكون قد أعددت لها الشاى والفطائر وأعددت نفسى لكلام كثير، ولكن بعد أن نشرب الشاى معًا وأسألها عن زوجها، لا يأتى الحديث، تستغرق هى أيضًا فى التفكير وتقول كلامًا قليلاً، لا أريد أن تحدثنى عنها ولا أن ترهقنى بها، أعتقد أنها تحبنى وأنها ستحزن كثيرًا عندما أرحل، فى كثير من الأحيان بعد أن تقبلنى هى وتذهب أحكى للوك الأشياء التى كنت سأقولها لها، أليس كذلك يا لوك؟

عادت تربت بيدها المرتعشة على الكلب الذى وضع رأسه فى حجرها مستسلمًا، ثم قالت منهمكة فى الحديث إلى الكلب وكأنها نسيت وجودى: نحن عجوزان وحيدان يا لوك، ولكن أرجوك ألاَّ تذهب أنت

بعد أن أذهب أنا يا لوك، هذه الحياة جميلة رغم كل شيء..

ثم استدارت السيدة نحوى فجأة وعادت تمسكنى بأصابعها القاسية العظام وقالت هذه الحياة جميلةٌ يا سيدى، كم هى جميلة!

ثم طفرت من عينيها دمعة.

قلت بشىء من الغضب: لماذا تتكلمين هكذا يا سيدتى؟ لك ابنة تحبك وستعيشين طويلاً، كلنا سنذهب على أى حال ولكن لا أحد يعرف متى سيذهب..

- معك حق يا سيدى، الطبيب فى المستشفى قال ذلك أيضًا، من يدرى؟ وللمرة الأولى ضحكت ضحكة رفيعة كصهيل فرس خافت وقالت:

- لا تبال بهذه العجوز المخرِّفة التى عطلتك، معذرة إن كنت ضايقتك، حان لنا أنا ولوك أن نأكل شيئًا، أنت أيضًا كنت تريد أن تنصرف..

مسحت الدمعة التى كانت تتسرب بين تجاعيد وجهها بظهر يدها، ثم فتحت حقيبتها وأخرجت منها طوقًا وضعته فى عنق الكلب الذى نكس رأسه، وراحت السيدة تجاهد مرة أخرى لتقوم من المقعد وهى تستند إلى عصاها فنهضت وساعدتها حتى وقفت على قدميها.

قالت: شكرًا لك.. أشكر هذا المصرى الطيب يا لوك.. آمل أن أراك مرة أخرى يا سيدى.

تطلعت إليها مبتسمًا وابتسمت أيضًا للوك ولمست رأسه فرفعها وهز ذيله القصير ثم انصرفا وهما يلقيان خلفهما ظلاً مزدوجًا راح يبتعد ببطء..

فى المربع الحجرى نبح كلب صغير نباحًا متصلاً، كانت معظم الكلاب وأصحابها قد انصرفوا فى موعد الغداء وبقى هذا الكلب، تطلعت السيدة إلى الخلف وقالت وهى ترفع صوتها.

- ألم أقل لك إن هذا الكلب مريض؟ أين يمكن أن يكون صاحبه قد ذهب؟ لوَّحت لها وأنا أبتسم لأن نباح الكلاب فى هذا البلد دليل

مرض... ولكنى عدت أجلس على المقعد فى الشمس أتابع ظلها وهو يبتعد.. جلست هامدًا، نسيت الرائحة النتنة، رحت أفكر كم فى هذه الحياة من حزن، فكرت فى حبيبتى التى ضاعت فى شقائنا معًا الذى محا سعادتنا معًا، فكرت فى هذه السيدة المريضة ووحدتها ، فكرت فى الأعزاء الذين ذهبوا وفيما يحمله الزمن معه، فى الأحلام الكثيرة التى كانت لدى والتى لم يتحقق منها شىء، قلت لنفسى ليكن يا حديقة الكلاب، ولكن هذه الحياة جميلة ، ليكن.

قمت بطيئًا ومتثاقلاً، تركت حديقة الكلاب ورائى واجهنى خارجها الصمت فى ذلك الحى الذى لا يتجول فيه أحد، ولكنى لما دخلت فى أول شارع جانبى وجدت إلى جوار سور مدرسة مغلقة تلك الكومة على الأرض، ووجدت لوك يتشمم الحقيبة الكبيرة الملقاة على الرصيف، فانحنيت وأنا أصرخ:

- لوك.. أيها الكلب.. لماذا لا تصرخ.. لماذا لا تنبح؟ كان وجه العجوز المتغضن مزرقًا ولكنها كانت تتنفس، فجريت إلى كشك التليفون القريب وأنا مازلت أصيح يا لوك لماذا لا تنبح؟ أيها الكلب لماذا لا تنبح؟

جاءت مسرعة عربة الإسعاف، وكان رجل يعطى بسرعة للسيدة حقنة وهى على محفة فوق الرصيف وآخر يضع على أنفها قناعًا من الأوكسجين. وكان الثالث يسألنى وهو يكتب فى ورقة، قلت له لا أعرف اسمها، لا أعرف مرضها، قابلتها فى تلك الحديقة ثم وجدتها على ذلك الرصيف..

ولكننى بعد لحظة تذكرت فقلت: اسمع، قالت إن لها ابنة

... كان يقلب الآن فى حقيبتها وأوراقها فقال سنصل إلى ذلك فلا تقلق..

لم يستغرق ذلك كله سوى دقائق، وبينما كانوا يحملونها على المحفة إلى السيارة التى كانت تطلق أزيزًا متصلاً ويدور فوقها مصباح أزرق قلت للممرض الذى كان يسألنى:

- هذا الكلب.. لوك.. هى صاحبته..

كان لوك واقفًا أمام باب السيارة الخلفى المفتوح وهو يزوم بصوت خافت.. فقال لى الممرض وهو يدخل ويسحب الباب وراءه :

- أرجوك لا تعطلنى. أنت تريدنا أن ننقذ هذه السيدة، أليس كذلك؟ وبسرعة انطلقت العربة، وعلا الأزيز، ثم ابتعد ثم اختفى. جرى لوك وراء العربة خطوتين ونبح لأول مرة ثم سكت وعاد ناحيتى.

ظل يتطلع إلى وهو يهز ذيله وظللت أتطلع إليه ثم قلت وأنا أضحك ضحكة خافتة: «ماذا ستفعل الآن يا لوك فى هذه الحياة الجميلة؟»،.

ثم تركته واستدرت ورحت أمشى مبتعدًا عنه بسرعة، ولكن من ورائى كنت أسمع صوت المقبض المعدنى للطوق وهو يدق على الرصيف بصوت رتيب تراك.. تراك.. تراك... فوقفت»،.

من الطبيعى أن يكون بطل هذه القصة هو الحوار، لأن الراوى أحد الشخصيتين، ولأن أحداثها فى الأغلب انتهت كقطع من الماضى، واستطاع الكاتب برهافة فائقة أن يقدم لنا سيمفونية من المعارف والمشاعر والمصائر حتى إنها لم تغفل الكلب أيضًا.

الحوار ليس ثرثرة ولم يكن قضاء للوقت، بل كان صاعدًا ومتناميًا يطوف بمهارة فوق أفكار العجوز التى استوقفت الراوى كى يؤنس وحدتها الأخيرة.

ثالثًا ـ المونولوج

هو حوار يدور بين الإنسان ونفسه، ويمكن ألاَّ يكون حوارًا، وإنما مجرد استرسال فى التعبير عن المشاعر الدفينة أو النوايا التى يعتزم صاحبها العمل على تنفيذها، ومن ثم يشغل فكره كيفية التغلب على العقبات التى تقف فى سبيلها.

تتمثل فى المونولوج أعلى درجات الصدق، لأنه يمتح من أعماق الإنسان التى يشكلها وعيه ولا وعيه، وهو خلالها يعبر عما يجيش بصدره، وما لم يملك البوح به لأعز الأصدقاء وأقرب المقربين.

ومن ثم يرتفع الإحساس بما يرد فى المونولوج من اعترافات ومناجاة أو ما يتردد فيه من آهات المعاناة والكيد.

لذلك يعد المونولوج أهم التقنيات الفنية فى التشكيل القصصى بعد السرد، وأسبقية السرد تتجلى فى أنه هو الذى ينهض بأكبر العبء فى التصوير والتعبير، ولكن أهمية المونولوج تنبع من كونه ذا طابع نوعى. أى أنه يبلغ مالا تبلغه أية وسيلة أخرى.

المونولوج مثل الحوار وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعريف بها من داخلها لا من خارجها، بلسانها لا بلسان الراوى أو المؤلف، وهو لازم لإضفاء الحيوية والصدق على النص وإشاعة الحرارة والدفء فيه، وهو ما تفجره الروح البشرية باعترافاتها وهى تسكب أشجانها ودموع ضعفها أو تستعرض أمانيها ومشروعاتها التى لم يحن الوقت بعد للجهر بها، كل المواصفات التى تحدثنا عن ضرورة توافرها فى الحوار الجيد تنطبق على المونولوج، فيما عدا النقطة السادسة، فلا بأس أن يستحوذ المونولوج على أغلب المساحة القصصية نظرًا لأهميته وحساسية ما يفيض به من مشاعر إنسانية هى قلب القصة ومبتغاها، فكم من قصص كانت كلها طرحا لما فى نفس الراوى واستجلاء لهمه وآماله، بل كم من روايات كاملة كانت كذلك.

ولذلك يفضل القراء أحيانًا القصص التى يتحدث فيها الراوى عن تجربته، ويكون السرد فيها بضمير المتكلم، وتندمج شخصيتا الراوى والبطل ويسرى الصدق - والمفترض أن يكون الثمرة الأولى للمونولوج - إلى وجدان المتلقى مباشرة ودون وسيط. إن ما يقدمه لنا المونولوج يعجز تمامًا بل يستحيل

أن يقدمه لنا الراوى، وهذا المستحيل يجب أن يكون هدف القصة، وهدف القاص قدر الطاقة، بل إن هدف الفن عمومًا هو البحث عن اللآلئ المستحيلة والجواهر المدفونة والكنوز التى تراكمت فوقها المدن المتهدمة والأفكار الآسنة. يمكننا أن نستوضح الكثير مما قلنا، إذا ارتحلنا بعض الوقت مع قصة «**الدم**» للمؤلف من مجموعة «**العجز**» حيث يتضافر الحوار والمونولوج فى صياغة القصة بما يبعث فيها الحيوية والحرارة وقدرًا من التعاطف.

الدم

«عندما وضعت قدمى على أول درجة من درجات السلم الحجرى، استوقفنى للحظة منظر دم، نقط من الدم، لكنى لم أهتم..

كل شيء ممكن حدوثه، والاهتمام يكون بقدر الانفعال، والانفعال يكون بقدر الخصوصية.

لكنى مع درجة أخرى، وجدت نقطًا أخرى من دم، ثم درجة ثالثة ورابعة.. كلما صعدت وجدت الدم يسبقنى.. توجست.

بدأت الأسئلة تدق رأسى . ما هذا الدم؟

هل يا ترى دم دجاجة أم دم إنسان؟... أم دم قط أم دم ... أم مجرد لون... سائل أحمر.

وإذا كان دمًا بشريًا فهل يخصنا؟

ثقل دق الأسئلة وطرق الأفكار على رأسى... هل يخصُّنِى؟... فى هذه الحالات يسرع العقل فى طريق التشاؤم... حتى ليتخيل الإنسان أن مخلوقًا من السماء جاء خصيصًا ليذبح ابنه، وقد يتصور آخر أن رصاصة خاطئة أصابت زوجته.

زوجته هو بالذات دون كل الزوجات.

شيء معقول وممكن.

لا شيء يستبعد في هذا الزمان، فالمجانين يحيطون بنا، بل ربما نكون ضمن هؤلاء المجانين.

لم تعد التصرفات الحمقاء والخرقاء في هذا العصر، مقصورة على الهمجي دون المتعلم، أو الريفي دون الحضري، لقد غدت الأنهار بلا جسور واختلط الحابل - كما يقولون - بالنابل.

لم تعد هناك برامج محددة لخطوات الإنسان ولا مناهج لسلوكه ولا خطة له في الحياة، أصبحت المسائل ارتجالية وبنت لحظتها ومعظمها ردود أفعال وليست أفعال.

كالخائف حين يحسب القطة في الليل، روحًا شريرة أو عفريتًا يتقمص جسد قطة إلى غير ذلك.

أنا بالذات دق قلبي بعنف، حين وقعت عيني على الدم... أنا بالذات لم أفكر في المجانين، ولم تشغلني رصاصة طائشة.. شغلتني رصاصة حقيقية، رصاصة تتبعني من زمن، وتترقبني طويلاً لتنطلق إلى صدري، فتصيب وتدمي، وتنهي القضية.

فجأة تصورته أمامي، ارتسم في رأسي وقلبي وجهه الشرس وشاربه الضخم ونظراته القاتلة، فجأة أحاطني من كل جانب، لفتني نظراته كثعبان، قيدتني، علقتني وشنقتني.

وقفت على السلم مجمِّدًا، درت حول نفسي مذعورًا، هل جاء؟

هل عرف مكاننا.. وكيف؟

لا .. لا تسأل كيف... لا يصعب عليه شيء إنه داهية.. يأتي من أسيوط إلى رشيد بحثًا عنا، ليصب رصاصاته فينا ويرتاح... يرفع رأسه بعدها ويظهر وجهه كله المختفي خلف «التلافيح» و«الكوفيات» و ... و ... حتى لا يبقى له إلاَّ عينان كعيني بندقيته المشتاقة.

عيون لا يغمض لها جفن ليل نهار.. سنوات مضت.. لا تسأل كيف يجد طريقه إلينا..

يستطيع أن يبلغنا - وله عيون - حتى لو ابتلعتنا الأرض أو اختبأنا فى بطن الحوت، يستطيع أن ينفذ من ثقب الإبرة.. وغير العيون له أنوف تشم آثارنا وتهتدى إلى روائحنا أنَّى ذهبنا آه.. مسح البلاد كلها من جنوبها إلى الشمال. ما هذا الدم؟

هل يمكن أن يكون قد؟... لا أظن..

فقط أنا لا أظن، من باب الأمل فى الله والطمع فى رحمته، يارب ليس الآن.. يارب أجل قضاءك..

هل هذا الدم... دمهم؟

دق قلبى بعنف..

قفزت أتابع الدم، الدم يقفز معى، إلى أن بلغ شقتى.

وانتهى هناك، نفذ تحت عقب الباب.. توقفت أقلب الأمر.. مت لدقيقة، تيقنت أن كل شىء قد انتهى.

لم أطرق الباب.. بلغنى صراخ ابنتى... فتحت بسرعة واندفعت تجاه الصوت، ألفيت دينا الصغيرة غارقة فى دموعها..أين الدم.. اختفى فجأة..

- أين ماما؟

عدت أهزها فى اضطراب..

- أين ماما؟

كفت عن البكاء ولم ترد، زادت حيرتى، أوشك عقلى أن يطير شظايا، عدت إلى الدم، سرت فى أعقابه، تصورته خطًا دمويًا إلى الأبد، نقط حمراء ممتدة إلى نهاية العمر، لها أسنان تنهش.

انتهى طابور الدم عند المطبخ، دون بحيرة ودون منطقة تجمع واسعة، انتهى فى صمت وبلا نتيجة محددة، كدت أجن.

بعد التزام الصمت والسكون محاولاً التفكير بلا جدوى... أخذت أقفز فى الشقة كالمذبوح، أدفع الأبواب وأرتمى تحت السرير وتحت المقاعد، أفتح الدولاب وأحدق... لم يعد لى رأس يفكر... لم تعد لى عينان لأرى.

أسرعت أهبط الدرجات، انعطفت إلى البواب، دفعت بابه، نهض من فراشه وتثاءب.

- أين الأولاد؟

- أولادك؟

- نعم.. أين ذهبوا؟!

- وكيف أعرف؟ صعدت السلم فى قفزتين إلى الشقة المقابلة... بعنف وغيظ طرقت الباب.

- أين الأولاد؟

- أليسوا بالشقة؟

هبطت السلم فى قفزتين، فوجئت بزوجتى تجتاز باب العمارة، تحمل ابنتى الكبيرة نهى، ويدها بالشاش مربوطة، توقفت، تنهدت،جلست على السلم. قالت: أمسكت الصغيرة السكين، حاولت الكبيرة أن ...»

كلمة أخيرة

هى فى الواقع ليست أخيرة، إلاَّ من حيث موضعها فى الكتاب لأن الفن ليس فيه كلمة أخيرة.

والكلمات التى نريد أن نختم بها هذا الكتاب هى أقرب إلى الهمس، وقد ترددت طويلاً فى إلحاقها بالكتاب لكننى فى النهاية رأيت

جدواها لكاتب القصة الناشئ، الذى آمل أن ينظر إلى القواعد لا بمعنى القيود، ولكن بوصفها تشبه إلى حد كبير العلامات التى يضعها رجال المرور على جوانب الطرق... ولا يتعين أن يستشعر أنها وضعت لتغل إبداعه، بل على العكس إنها محفزة على الإبداع فى ظل أطر وأنساق وهيكلية بنائية.

فهل منعت القوافى والأوزان كبار الشعراء من إبداع قصائد رائعة؟ لو كانت بالنسبة لهم قيودًا وحواجز لما احتفظ لنا التاريخ الأدبى بأشعار المتنبى وزهير وأبى نواس وطرفة وعنترة وامرئ القيس وابن الرومى حتى البارودى وشوقى وخليل مطران والأخطل الصغير والشابى وناجى وصدقى الزهاوى والبردونى وغيرهم.

إن الإبداع إنتاج فنى وخلق أدبى لموجود جديد، ولكل خامة مشاركة فى الصنع طبيعة ولغة ووسائل للصياغة والتشكيل، ولابد لصانع الفأس أو السكين من أن يضع الحديد فى النار، وأن يطرق عليه بقوة ثم يضعه فى الماء ثم على حجر الجلخ، ويصنع له يدًا من خشب تجهز بأسلوب يختلف عن تجهيز قطعة الحديد، ولكل خامة أو قالب طريقة وأدوات وفكر وجهد ورؤية ودأب وأيضًا حب واحتضان.

لذلك آمل أن يعتبر القارئ الكريم السطور التالية جزءًا عضويًا وأساسيًا من الكتاب، وليس زائدًا عليه أو دخيلاً، ولن يخفى عليه أنه ثمرة من ثمار الحوار بينى وبين مئات الشباب الذين تابعت إنتاجهم فى كل أنحاء مصر، وبعض الدول العربية فى العراق والسعودية وتونس والأردن والسودان والإمارات واليمن وسوريا ولبنان وقطر والبحرين.

كما كان إحدى النتائج والملاحظات التى تفتقت عنها قراءاتى لآلاف القصص، التى تقدم بها أصحابها للمسابقات التى نظمتها الجامعات والمعاهد العليا والثقافة الجماهيرية وغيرها من المؤسسات الثقافية على مدى سنوات طويلة، حيث شاركت فى لجان التحكيم.

كما أن الكتاب سلافة المتعة والتجربة والخبرة التى استقطرتها من آلاف القصص، التى اطلعت عليها لكبار الكتاب من الوطن العربى والعالم شرقه وغربه.

أتوجه الآن إلى هواة الأدب عامة، والقصة بوجه خاص بهذه الكلمات، لعلها تمثل على نحو من الأنحاء دعمًا لمسيرتهم الإبداعية، وإضاءة تبدد ما يغشى تجربتهم القصصية ودربهم الفنى من غموض أو لبس، ولابد من الاعتراف بأن العالم العربى الآن بعد أن قطع شوطًا كبيرًا على طريق العلم والوعى، وتسلح بالإرادة والتحدى وأدرك شبابه ما ينتظره من طموحات وآمال وما يبتغيه من أحلام، لقادر بمواهبه وإخلاصه وجديته على تحقيق مجد العروبة الحقيقى الذى يبدأ من مجالات الثقافة والإبداع، لينتقل من ثم إلى مجالات العلم والتكنولوجيا والإنتاج المتطور فى شتى قطاعات الحياة. ومن الإضاءات الكاشفة والمعينة على الدرب ما يلى:

* قراءة الأعمال الجيِّدة لكبار الكتاب، قراءة الناقد المتربص المفتش عن عناصر القص، أولاً، وكيف تحولت على أيديهم إلى هذه البللورات الإبداعية، ومحاولة التعرف على سر عظمتهم وجمال إبداعهم ومجالات وأسباب تميزهم.

* التوسع فى قراءة الكتب الثقافية العامة فى الفلسفة والتاريخ والأدب والفن، والكتب التى تتناول حياة الأعلام والرحلات والسير الذاتية والصحف بتمعن لتشكيل رؤية للحياة والعالم.

* إثراء التجربة الشخصية وغمسها فى الواقع الاجتماعى والإنسانى، وممارسة العمل الفعلى لاكتساب الخبرات الحياتية، لابد أن نجرب السير فى المطر الغزير والعواصف الهوجاء، والمشى ساعات فى الصحراء، والاختناق فى زحام الشوارع والحافلات، وعلينا أن نغوص تحت الماء أطول مدة ممكنة، وأن نجرب الجوع والعطش وصعود الجبال وصيد الحيوانات، والحب والخوف

والجسارة والمقاومة..

ولا بأس من أن نجرب السهر والسفر وركوب البحر والطائرة ودخول السينما والمسرح والسيرك، ومشاهدة التليفزيون ومعارض الفن التشكيلى، وركوب الخيل والجمال والحمير، وممارسة الصيد والأعمال المنزلية حتى لو ارتكبت الأخطاء وكذلك الألعاب المختلفة، ومشاهدة الحيوانات والطيور، والتعرف على طقوسها عند الميلاد والموت والمرض والفراق والحنين والزواج..

تعرف على كل ألوان التراث الشعبى وشارك فيها وتعرف بالضبط على تفاصيل العادات والتقاليد وشارك أهلك أداءها...

تعرف على الزيجات الفاشلة والناجحة وعش مع المحاربين والأسرى، وأسهم فى أغلب الفعاليات الاجتماعية والسياسية والعسكرية والثقافية، على أن تحفظ نفسك من كثرة اللغو والثرثرة الفارغة والمهاترات والادعاءات.

عوِّد نفسك أن تمارس بيديك أكبر قدر ممكن من الأعمال.. إن العمل اليدوى ليس سيئًا كما يشاع عنه، حتى لقد أصبح سئ السمعة، وعملك فى بيتك أو مصنعك غاية فى الأهمية، لشحذ ذهنك وتعبئة ذاكرتك، ويعينك على دقة الوصف وحيويته فضلاً عن صدقه.

* تعويد الجوارح والحواس على الملاحظة والتأمل والمقارنة وشحن الذاكرة بالأشياء والناس وآليات حياتهم.

* تقوية اللغة، وتحسين مستوى الأداء فى اللغة العربية والسيطرة على نحوها ودراسة بلاغتها، وتكوين ثروة من الألفاظ التى لا توفرها إلاَّ كتب الأدب القديم، ولدى كبار كتاب العصر الحديث، مع دراسة القواعد التى يمكن أن توفرها الكتب المدرسية حتى المرحلة الثانوية، مع دقة استخدام علامات الترقيم وفهم دلالاتها.

* استجب للموضوعات الجديدة والأفكار النادرة، وابحث فيها عن البعد الإنسانى، ويفضل اختيار موضوعات خاصة قدر الإمكان،

أو موضوعات من البيئة المحيطة حتى تتحقق درجة مناسبة من الصدق.. والصدق روح العمل الفنى.

* احتضان الفكرة فترة كافية وتأملها وتحديد أبعادها وحدودها، وتقليبها حتى تتعرف لها على رأس وذيل وجسد، وحتى تضع يدك على البداية الملائمة.

* تصفية الذهن تمامًا... تمامًا... قبل البدء فى الكتابة.

* اختيار الوقت والجو المناسب والمزاج الصالح والمشجع على الكتابة.

* حاول أن تصب كل القصة القصيرة فى جلسة واحدة حتى لو كانت كبيرة نسبيًا.

* لا تراجع القصة فى الجلسة نفسها.

* لا تنس أن الكاتب غير موجود، لقد مات، ودع القصة - كما يقولون - تكتب نفسها بعد أن تمر من خلالك.

* أكثر ما يهدد القصة القصيرة هو التجريد.

* فى الأعمال الأولى حاول أن تتجنب الرمز.

* لا تشغل بالك بالمستويات المختلفة للقص - البسيط والرمزى والكونى - أنت لا تكتب للنقاد.

* الأهم من ذلك أن تقتنص لحظة ذكية وتشحنها بالإنسانية وتنفخ فيها من روحك حريصًا على تحقيق أكبر قدر من الصدق والحيوية والطرافة، وسوف تظهر المستويات بعد ذلك وتتألق الرؤية ويزدهر الجمال ويتبدى العمق.

* يعتقد البعض أن القصة لابد أن تكون مدعمة بكل ما يوضحها ويفسرها وما يساعدها على الفهم، وهذا الكلام ضد الفن تمامًا، أقل القليل المحكم الدقيق النافذ أجدى من محاولة الشرح، على ألاَّ يجور على المهمة المقدسة، وهى خلق حالة إنسانية عذبة، ومن يكتبون قصة من خمسة أسطر لا يخدعون إلاَّ أنفسهم.

* راجع المادة القصصية عدة مرات ، منها مرة مستقلة للغة.

* لا تفكر في المدارس الأدبية بأن تحاول تحديد أى مدرسة ينتمى إليها عملك.. كن أنت .. أنت فقط، ولا تنس أنك يجب أن تكون خلاصة عصر وأمة وفكر، بالإضافة إلى بيئتك الاجتماعية وتربيتك وثقافتك، أنت تعبير صادق عن هذا كله.

* لا أدب من دون مخيلة .. ابذل أقصى ما فى طاقتك وتركيزك لتنشيط المخيلة، حتى تواتيك بالمدد البعيد، إن ثروات الدماغ الكامنة وفيض الأحاسيس التى تحتشد بها الأعماق الإنسانية لا نهاية لها... منجم هائل ينتظر أن نجوس خلاله وننصت لأصداء خطواتنا داخل سراديبه.. ومع التفرغ والصفاء التامين سوف يجود وينفجر.

* راقب بعينيك وأذنيك وأنفك وروحك وكل جوارحك ذلك الشيء الذى تود أن تحوله إلى كلمات.

* ا جتهد أن تبحث عن كلمات تمنحك تصويرًا أشد قوة للسلوك والمشاعر الإنسانية، لو استطعت ذلك فسوف تخلق فى كل شيء حياة.

* لابد أن يجرب الكاتب قلمه فى وصف تأثير دخول شوكة فى القدم، أو نفاذ إبرة الحقنة فى اللحم البشرى، ويجرب أن يصف شيئًا ذهنيًا أو شيئًا لزجًا.. ويجرب الكتابة عن إصبعه المحشور فى حذائه الجديد الضيق.

* ليأخذ الكاتب فى الاعتبار الفروق الدقيقة جدًا بين الأشياء وهو لاشك يعرف، أن هناك مثلاً عشرات الروائح للاحتراق، رائحة احتراق الورق غير رائحة احتراق الشعر، غير احتراق الخبز، ورائحة احتراق القماش غير رائحة احتراق المطاط أو اللحم وغير احتراق الطعام... إلخ.

* يمكن أن يكون فى نفسك معنى غامض حول شيء مجهول يعبر

خاطرك، ولا تستطيع بالضبط أن تتبين ملامحه، ويظل هكذا فترة... لا بأس من أن تكون هناك قصة تدور حول هذا المعنى.. تحكى ما تعانيه وأنت تحاول أن تستوعب ذلك المجهول... المهم أن تبث فيها الصدق، ولو أخلصت فى الكتابة وسقيتها من روحك، فسوف تكتشف أن المعنى يتجسد وسوف يكون هناك معنى للا معنى.

المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.
- الأدب وفنونه/ د. محمد عناني/ مكتبة الشباب - هيئة قصور الثقافة - 1984.
- أنشودة البساطة/ يحيي حقي/ هيئة الكتاب - 1987.
- البناء الدرامي/ د. عبد العزيز حمودة/ الأنجلو المصرية - 1982.
- تأملات في الأدب المصري القديم/ لويس بقطر/ هيئة قصور الثقافة - 1995.
- تطور فن القصة القصيرة في مصر/ د.سيد النسج/ مكتبة غريب ط4 - 1990.
- الرواية الإبداعية/ بروست وآخرون/ ت. أسعد حليم - الألف كتاب - 1966.
- صناعة الشعر/ تيد هيوز/ ت. مي مظفر - وزارة الثقافة العراقية - 1987.
- الصوت المنفرد/ فرانك أوكونور/ ت. د. محمود الربيعي - دار الكاتب العربي - 1969.
- ضرورة الفن/ أرنست فيشر/ ت. أسعد حليم - دار الهلال - 1964.
- فجر القصة المصرية/ يحيي حقي/ المكتبة الثقافية - هيئة الكتاب 1986.
- فن القصة/ أحمد أبو السعد/ دار المعرفة - دمشق - 1953.
- فن القصة القصيرة/ د. رشاد رشدي/ مكتبة الأنجلو المصرية -

.1959

- فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث/ د. عبد الحميد يونس/ دار المعرفة - 1973 . - فن القصص/ محمود تيمور/ الشرق الجديد - 1945 .

- قراءة في القصص القصيرة/ محمد قطب/ المكتبة الثقافية - 1981 .

- القصة تطورا وتمردا/ يوسف الشاروني/ هيئة قصور الثقافة - 1995.

- القصة في الأدب العربي/ محمود تيمور/ المطبعة النموذجية - 1971.

- القصة القصيرة/ آيان رايد/ ت. د. مني مؤنس - هيئة الكتاب - 1990.

- القصة القصيرة في الستينيات/ د. عبد الحميد إبراهيم/ اقرأ - دار المعارف - 1988.

- القصة القصيرة نظريًا وتطبيقًا/ يوسف الشاروني - كتاب الهلال - 1977.

- قصصنا الشعبي/ د. فؤاد حسنين علي/ هيئة قصور الثقافة - 1995 .

- القصة العربية القديمة/ محمد مفيد الشوباشي/ المكتبة الثقافية - 1964.

- القصة والرواية المصرية في السبعينيات/ د. يسري العزب/ المركز القومي للفنون والآداب - 1984.

- لقطات/ آلان روب جرييه/ ت. عبد الحميد إبراهيم - هيئة الكتاب - 1985.

- مجلة الهلال/ أغسطس 1970/ الهلال. - مجلة الشرق/ العدد 22/ يناير 1959.

- المجمل في فلسفة الفن/ بنديتو كروتشه/ ت. سامي الدروبى - الأوابد - دمشق - 1964.
- مشكلة الفن/ د. زكريا إبراهيم/ مكتبة مصر - 1960. - مع الحريري في مقاماته/ نور جعفر/ دار الشئون الثقافية - العراق - 1986.
- مقدمة في القصة القصيرة/ عبد الرحمن أبو عوف/ المكتبة الثقافية - هيئة الكتاب - 1992.
- نظرية الدراما/ د. رشاد رشدي/ الأنجلو المصرية - 1964.
- يوسف إدريس وعالمه القصصي والروائي/ عبد الرحمن أبو عوف/ دار الغد - 1991.
- عشرات المجموعات القصصية العربية والأجنبية.

صدر للمؤلف

أولا: الروايات:

1- السقف 1984، هيئة الكتاب.
2- الناب الأزرق 1979، المؤلف.
3- أشجان 1980، العربية للنشر.
4- عشق الأخرس 1986، أخبار اليوم.
5- شفيقة وسرها الباتع 1986، دار الغد العربى.
6- موسم العنف الجميل 1987، هيئة الكتاب.
7- عصر واوا 1993، دار الهلال.
8- بذور الغواية 1994، هيئة الكتاب.
9- روح محبات 1997، المركز العربى.
10- حكمة العائلة المجنونة2000، دار الهلال.
11-الحمامة البرية، مركز الحضارة العربية 2002.
12- رتق الشراع، هيئة قصور الثقافة 2003.
13- أبقى الباب مفتوحا، دار الهلال 2005.
14- قبلة الحياة، القاصد للنشر 2004.
15- كسبان حتة، الدار المصرية اللبنانية2006.

ثانيًا: المجموعات القصصية:

1- عقدة النساء 1978، المؤلف.
2- كلام الليل 1979، المؤلف.
3- العجز 1983، دار الهلال.
4- عسل الشمس 1990 ، هيئة الكتاب.
5- شدو البلابل والكبرياء 1995 مختارات فصول، هيئة الكتاب.
6- الغندورة 1996،هيئة قصور الثقافة،أصوات .
7- زهرة البستان 1999 ، هيئة قصور الثقافة،أصوات أدبية.
8- قناديل، كتاب الجمهورية، 2003.
9- كلب بنى غامق(مترجم) 2005 ، قصور الثقافة.

ثالثًا: الدراسات والتراجم:

1- نظرات فى المرأة والزواج 1986 ، دار الغد العربى.
2- شيخ النقاد:محمد مندور 1987، دار الغد العربى.
3- كاتب العربية الأول« نجيب محفوظ» 1988، هيئة قصور الثقافة.
4- عاشق الحرية « إحسان عبد القدوس» 1990، هيئة قصور الثقافة.
5- أدب الرحلة فى التراث العربى 1995 ، هيئة قصور الثقافة.
6- رؤية تمهيدية لرعاية المواهب ، هيئة قصور الثقافة 1998.
7- صناعة التقدم فى مصر، مكتبة الأسرة 2000.
8- فن كتابة القصة، هيئة قصور الثقافة 2003.
9- ثقافة المصريين، هيئة قصور الثقافة 2006، أخبار اليوم.

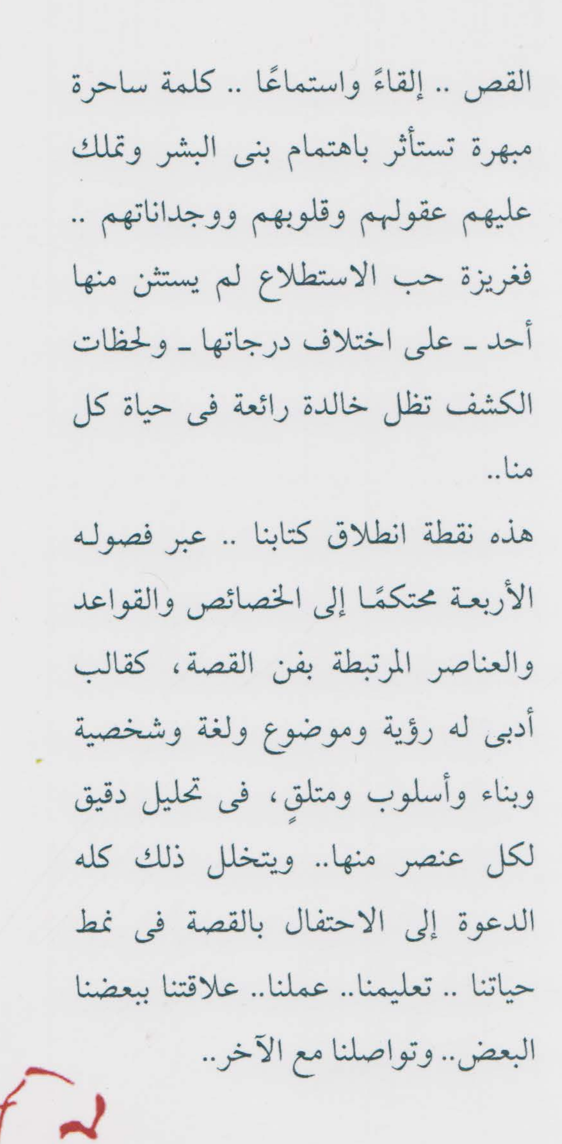
بالإضافة إلى خمسة كتب لأطفال.

المحتويات

الدار المصرية اللبنانية

القص .. إلقاءً واستماعًا .. كلمة ساحرة مبهرة تستأثر باهتمام بنى البشر وتملك عليهم عقولهم وقلوبهم ووجداناتهم .. فغريزة حب الاستطلاع لم يستثن منها أحد - على اختلاف درجاتها - ولحظات الكشف تظل خالدة رائعة فى حياة كل منا..

هذه نقطة انطلاق كتابنا .. عبر فصوله الأربعة محتكمًا إلى الخصائص والقواعد والعناصر المرتبطة بفن القصة، كقالب أدبى له رؤية وموضوع ولغة وشخصية وبناء وأسلوب ومتلقٍ، فى تحليل دقيق لكل عنصر منها.. ويتخلل ذلك كله الدعوة إلى الاحتفال بالقصة فى نمط حياتنا .. تعليمنا.. عملنا.. علاقتنا ببعضنا البعض.. وتواصلنا مع الآخر..



تصميم الغلاف : حسين جبيل

